TRATTATO DELL'ARTE DELLA PITTURA SCULTURA ED ARCHITETTURA DI GIO. PAOLO...




BIBLIOTECA NAZIONALE
Fondo
Napoli

Biblioteca Artistica

Vol. II.

TRATTATO

DELL' ARTE

della

PITTURA SCULTURA

ED

ARCHITETTURA

DI

GIO. PAOLO LOMAZZO

Pittore

DEL XVI SECOLO

DIVISO IN SETTE LIBRI

Vol. II.

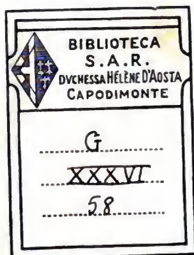
ROMA 1844

TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE GISMONDI

BIBLIOTECA

ARTISTICA

VOLUME II.




HELENÆ · AVGV-
STÆ · DVCISSÆ
EX · LIBRIS

TRATTATO

DELL' ARTE

della

PITTURA SCULTURA

ED

ARCHITETTURA

DI

GIO. PAOLO LOMAZZO

PITTORE

DEL XVI SECOLO

Diviso in sette Libri

VOLUME II.





ROMA 1844

PRESSO SAVERIO DEL-MONTE EDITORE PROPRIETARIO
Piazza della Cancelleria N.° 53

ROMA - TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE GISMONDI.

LIBRO QUINTO

DELLA PROSPETTIVA.

CAPITOLO I.

Proemio

È trita proposizion di Aristotile che quale è il fine tali debbono essere i mezzi che vi ci conducono, cioè atti e proporzionati ad ottenere quel fine che ciascuno si propone; come se io volessi salire sopra un tetto, sarebbe necessario che prendessi una scala proporzionata, o altro simile stromento accomodato per salirvi. E non basta qualsivoglia proporzione nei mezzi, ma bisogna che sia una proporzione assoluta, altrimenti non potrebbe in alcun modo esser mezzo per condurre a quel fine. Di più è necessario anco che il mezzo per essere perfetto abbia non pure questa proporzione assoluta, ma anco un' altra che chiamano i filosofi *ad melius esse*: di modo che il mezzo perfetto ha d'avere due qualità, l'una che possa guidarci a quel fine che ci abbiamo proposto, l'altra che abbia tal bontà e perfezione, che con nessun altro mezzo si possa meglio acquistare quel fine. La qual dottrina approvata, e comune appresso tutti i filosofi, sarà il primo fondamento di tutto quello che in questo proemio ho da dire. Il secondo fondamento è che tutti i prudenti ed eccellenti artefici trovandosi aver due mezzi, uno che ha solamente la perfezione assoluta, e l'altro che con la perfezione assoluta ha congiunta ancora la perfezione *ad melius esse*, debbono sempre eleggere il mezzo che ha l'una, e l'altra perfezione insieme unite, in modo tale che se per esempio mi occorre d'andare a Roma, ed ho due cavalli, l'uno

che mi porterà sì, ma con grandissimo mio travaglio e disconcio, l'altro che non solo mi vi porterà, ma anco così agiatamente, che io non sentirò alcun disagio o fatica per tutto il viaggio, debbo, se voglio esser giudicato prudente, scegliere quel cavallo che più comodamente mi condurrà al fine del viaggio che io imprendo di fare.

Posti questi due fondamenti, dico, che il fine immediato della pittura e scultura, già dalla sua prima istituzione, è il fare che le immagini rappresentino agli occhi umani la vera proporzione insieme con le altre perfezioni delle cose naturali ed artificiali, e massime degli uomini. Ora essendo cotale il fine immediato di quest' arte, ne segue concludentemente, che le immagini siano mezzo, ed il fine sia l'occhio conforme al primo fondamento, e degli altri filosofi posto di sopra; e conseguentemente che d'Aristotile, questo mezzo, cioè le immagini siano proporzionate all' occhio, che è il fine suo immediato. E se mi dici che le immagini non rappresentano le cose naturali ed artificiali all' occhio, ma all' intelletto ed alla memoria, io rispondo e concedo essere il vero che l'ultimo fine delle immagini è l' intelletto, ma l' immediato l'occhio: perchè come dice il medesimo Aristotile, niuna cosa è nell'intelletto che non sia stata prima nel senso; e così è necessario che avanti che le immagini siano nell' intelletto umano, siano state prima nell' occhio, cioè che siano prima vedute. E se forse mi replichi, che quantunque il fine immediato delle immagini sia rappresentare all' occhio la proporzione, e le altre proprietà delle cose, nondimeno che il pittore fa questo riguardando,

e seguitando la medesima proporzione delle cose. Imperocchè essendo le cose naturali ed artificiali la regola e misura della pittura, e della scultura, non è ragione partirsi dalla regola, misura, e proporzione che si trova nelle stesse cose, tanto più che il fine di quest' arte è seguitare la natura. Il che non si può fare altrimenti, se non facendo, che le immagini rappresentino tutte le cose con la maggior similitudine che si possa conseguire per l'artefice; ed è certo che allora si rappresentano con la maggior similitudine che si può, quando l'artefice seguirà la proporzione medesima che si trova nelle cose. Come se un pittore vuol rappresentare all'occhio un Giulio Cesare, che per ventura doveva essere dieci faccie di altezza, senza dubbio non potrà rappresentarlo meglio, che facendo il suo ritratto di diece faccie. Perchè se Giulio Cesare era di altezza di dieci, ed il pittore vuole ritrarlo simile al naturale, non lo debbe fare di undici o di nove; che ciò sarebbe errore intollerabile, e non sarebbe rappresentare la proporzione di Giulio Cesare, ma di qualche altro di statura di undici o di nove. A queste ragioni ancora che urgenti molto si può rispondere con una conclusione generale, e con una verità certissima, che niun pittore nè scultore dee seguitare nelle opere sue la proporzione naturale e propria delle cose, ma deve l'uno e l'altro seguitare la proporzione visuale. Perchè in somma l'occhio insieme con l'intelletto umano, regolato con l'arte della prospettiva, ha da essere la regola, la misura, ed in una parola il giudice della pittura e della scultura. Che se il pittore dipingesse solo per soddisfare ed appagar se medesimo, e non volesse che le opere sue fossero da

altri vedute, allora potrebbe egli far le figure a suo senno e modo. Ma procurando lui dalla pittura due cose, cioè l'utilità, e l'onore, gli conviene ad ogni modo far l'opera tale, che ognuno giudichi che ella sia ben fatta e ben proporzionata. E questo giudicio non si può fare se l'occhio non vede l'opera, e l'intelletto non giudica della proporzione. Adunque è necessario conformarsi all'occhio, e ciò non si può fare in alcuna maniera seguitando la proporzione naturale; ma bisogna del tutto che osservi la proporzione all'occhio visuale, che così conseguirà i suoi fini, cioè onore ed utilità. Nè dica alcuno che il giudizio dell'occhio siccome fallace, non debba esser seguìto, perciocchè oltre che maggiormente egli falla nel persuadersi che tutti gli altri si gabbino, ed egli solo scorga e conosca il vero, facil cosa sia il provare che l'occhio in vedere la proporzione, e l'intelletto in giudicarla non fallano; e così che l'occhio insieme con l'intelletto sono retti e giusti giudici: talchè ad ogni modo i pittori e gli scultori nelle opere sue attenendosi al suo giudicio, hanno da seguitare non la perfezione naturale e propria delle cose, ma quella che ritorna alla vista.

Ora avendo tutta la nostra cognizione principio e vigore dai sensi, come nota Aristotile, è certissima cosa che l'intelletto umano giudica della proporzione delle figure, e delle altre in quel modo che l'occhio la vede. Così vedendo l'occhio la quantità di una figura, l'intelletto giudica che è di nove, o dieci, o meno, o più faccie. Ma quando le figure sono discoste e lontane, l'occhio non può dimostrare all'intelletto la medesima quantità naturale che elle hanno. Onde ne nasce

che l' intelletto non può giudicare quella medesima proporzione. E che sia vero che stando le figure lontane non può l'occhio vedere la medesima quantità, si prova per appunto con due ragioni fortissime, l'una che le figure non porgono all' occhio le sue spezie della medesima quantità, o per parlare più propriamente delle figure, l'aria non porta all' occhio le specie che piglia dalle immagini, quando stanno lontane con la medesima quantità individua, che hanno esse immagini; anzi sempre porta più picciola, e più corta la quantità, quanto più l'aere sta discosto dalle cose, in modo che se poniamo che una immagine sia rimota da noi venti braccia, o uno stadio, quella prima parte dell' aria che è più propinqua alla immagine, e continuata con lei prende le sue specie, e le rappresenta alla seconda parte dell'aria; e questa seconda parte rappresenta alla terza parte le specie dell' istessa immagine più picciole, talmente che andando sempre le specie di grado in grado diminuendosi, ultimamente finiscono, e non procedono più avanti per l'aria, perchè arrivano all'occhio in figura piramidale; sicchè quando anco non fosse occhio alcuno nel mondo, ad ogni modo questa sarebbe sempre la natura di tutte le cose, che le specie loro anderebbero per l'aria fra due linee non parallele; onde necessariamente secondo la dottrina di tutti i matematici, vengono a concorrere, ed incontrarsi insieme; e così nel punto della intersezione finisce, e termina quello che va dietro a queste due linee.

E quando ciò che ho detto sinora non fosse vero, sarà pur vero questo, che se le spezie delle cose si rappresentassero in tutte le parti dell' aria nella mede-

sima quantità, che sono le stesse cose, quasi come fra due linee parallele, come per esempio se le spezie di un uomo di quantità di dieci faccie in tutte le parti dell'aria si rappresentassero nella medesima quantità di diece, ne seguirebbe un inconveniente grandissimo, che in una cosa finita si troverebbe potenza infinita. Perchè volendo in questa guisa che le spezie non si minuiscano mai, ma si mostrino sempre nella medesima quantità in tutte le parti dell'aria, posto il caso, che l'aria fosse infinita, e nel mezzo non si trovasse alcun impedimento, allora quelle spezie secondo questa opinione si vedrebbero in tutte le parti di quest' aere infinita, e conseguentemente le specie d'un uomo si stenderebbero infinitamente per quell' aere infinita; talchè la cosa finita avrebbe potenza infinita, che è la maggiore sconvenienza, ed assurdezza che si possa immaginare in filosofia, nelle matematiche, e nella teologia. E saria veramente cosa mirabile nel mondo, che un angelo abbia la sua potenza finita e limitata, di modo che operando in un luogo, nel medesimo tempo non può operare altrove fuori della sua attuità, ed un uomo possa estendere le sue spezie in infinito. E nulla rileva il dire che questa sia potenza passiva, perciocchè niuna creatura può manco avere potenza passiva infinita. La seconda ragione è che ne seguirebbe una cosa contro la esperienza di tutti gli uomini, e contro l'istesso senso, tuttavolta che volessimo dire che ancora che l'occhio fosse molto lontano da una cosa, nondimeno la vedesse nel medesimo modo, che la vedrebbe sendovi più vicino: atteso che essendo la medesima potenza dell'occhio informata delle medesime specie con la me-

desima quantità, par quasi impossibile che non la debba vedere nel medesimo modo, in qualsivoglia loco egli si ritrovi, o presso o lontano. Imperciocchè l'esperienza verace maestra e giudice di tutte le cose, dimostra direttamente il contrario, cioè che noi non vediamo indistintamente del medesimo modo una medesima cosa. Ma quanto più le siamo discosti, tanto manco la veggiamo. Adunque è necessario che le spezie non procedano dalle cose nella medesima quantità, ma che si vadano diminuendo. Che se piglieremo uno specchio grandissimo, e con quello faremo esperienza di quanto io dico, ne vedremo chiara esperienza, e sensibilmente la verità, che le specie delle cose si diminuiscono quanto più si scostano dagli occhi nostri. Imperocchè se ci appresseremo allo specchio, ci si rappresenterà tutta la quantità della cosa opposta, e vi si vedranno le spezie, e l'immagine della medesima quantità, ma scostandoci più ci si veggono più picciole, e tanto più appariran minori quanto più ci dilungaremo dallo specchio, talmente che del tutto non si vedranno più. Segno evidente e manifesto che le spezie riescono dalle cose fra due linee che non sono parallele, ma in figura piramidale: e così la non si può vedere della medesima quantità in ogni luogo.

Da questa considerazione dello sfuggire che fanno in uno specchio le figure, ho cavato io la regola e l'arte di fare scortare e sfuggire le figure in prospettiva, come ne tratteremo poi dopo questo libro nella pratica. Perchè la potenza visiva informata di una specie più grande giudica la cosa essere grande, e formata di una specie più picciola la giudica essere piccola. Pertanto

l'occhio adunque non falla in vedere, nè l'intelletto in giudicare la proporzione delle cose, ma il pittore e lo scultore fallano, che fanno le opere sue affinchè siano vedute dall' occhio, e giudicate dall' intelletto, e procurano che siano riputate da chiunque le mira proporzionate; e tuttavia le fanno contro l'arte della prospettiva, e della prudenza. Perchè se fanno un' immagine, verbigrazia, di dieci faccie che abbia da essere collocata in loco discosto dall' occhio, e perciò abbia da perdere nello sfuggimento della vista una faccia, perchè non debbono formarla di undici faccie? che chiunque la vedrà, giudicherà che appunto sia diece. Ed eglino vogliono trasmutare la natura di tutte le cose create. E se un' immagine ha perduto una faccia per la distanza del loco, perchè le sue spezie che di lontano vengono all' occhio si diminuiscono, vogliono che giudichi contro l' informazione che hanno. Ma se la specie che gl' informa non è maggior che di nove faccie, perchè vogliono che giudichino l' immagine di diece, vuolsi fare che le spezie siano di undici, ed allora sarà giudicata l' immagine di diece prima che la specie arrivi all' occhio verrà a perdere una faccia. Dunque è bisogno che l' artefice abbia sempre avanti gli occhi della mente questo principio d'Aristotile, e di tutti i filosofi, di considerar prima il fine, e conforme al fine procurare i mezzi proporzionati ed opportuni: sì che facendo l' immagine per esser veduta, e giudicata proporzionata, la figuri proporzionata all'occhio. Il che farà formando l'immagine tanto più grande, quanto ella viene a perdere per la distanza dell'occhio, e così avvertirà prima di qual proporzione vuole che

l' immagine sia giudicata. Dipoi avvertirà al loco dove la vuol collocare, e se la distanza le farà perdere una faccia, aggiungerà a ciascheduna delle faccie dell' immagine un poco proporzionalmente; di modo che se l' immagine ha da essere di dieci faccie, si faccia di undici accrescendogli una faccia, e così l'occhio giudicherà che tenga dieci faccie. E se la distanza del luogo farà perdere due faccie, farà l'immagine di dodici faccie, e parerà all'occhio similmente di dieci faccie. Così se l'artefice farà un colosso di venti braccia, e la testa di questo colosso, per essere troppo discosta dall'occhio, perderà un terzo di testa, ha da farlo più grande un terzo di testa, e così verrà all'occhio proporzionata. La regola generale è questa, che quando tutta l'immagine perde, tutto quello che si perde si ha da distribuire per tutta l'immagine. Ma quando la testa, verbigrazia, perde e sfugge, la testa si farà più grande. Simil giudicio sarà delle arti particolari, e tanto quanto perdono le cose, tanto si faranno più grandi.

Questa è la vera arte, e la vera proporzione che gli antichi, i quali furono sapientissimi, servarono in tutte le opere sue. Per questo le immagini della colonna Trajana di Roma, che stanno nel loco più alto, sono più grandi, e così tutte pajono della medesima quantità: perchè quello peritissimo artefice le fece tanto più grandi quanto avevano da perdere per la distanza e lontananza dell' occhio. Per questa medesima ragione considerando Fidia e Prassitele in quelle statue loro che sono a Montecavallo in Roma, che per essere statue grandi, le teste perderebbero per la distanza del loco, le fecero più grandi della sua proporzione naturale,

ed in questo modo appajono proporzionatissime. Per questa stessa ragione anch' io dopo che ho trattato in un libro della proporzione naturale, ho soggiunto in quest' altro libro della prospettiva, dove si tratta della proporzione visuale all' occhio, ed in prospettiva. Imperocchè la proporzione naturale è come fondamento di questa proporzione visuale. Ma dirà alcuno, che quando le immagini stanno discoste si ha da osservare la proporzione visuale, ed in prospettiva sì, ma quando stanno appresso si ha da guardare la proporzione naturale. Al che io rispondo, che ancorchè l' immagine stia d'appresso l'occhio, non si deve però in tutto servare la proporzione naturale, ma è bisogno servare la grazia della figura. E quella proporzione che sarà più bella all'occhio, quella si dee seguire, come hanno fatto Raffaello, e tutti i valentuomini, nelle opere de' quali si veggono i piedi delle figure un poco più piccioli, e le gambe un poco più lunghe del naturale. Finalmente si potranno avvertire altre particolarità nelle opere loro, che danno gran grazia e bellezza alle figure. Perchè l'occhio si diletta di vedere, che certe parti del corpo siano svelte, altre siano carnose e morbide, ed alcune che serbino la proporzione naturale; ma l'arte non può dar precetti di parti, che sarebbe cosa infinita. Pur se bene considererà il lettore, troverà in questa mia tanti precetti, tante regole, e tanti avvertimenti, che se tutti gli osserverà, assai mi fido che riuscirà valente in questa professione.

CAPITOLO II.

Della virtù della prospettiva. (1)

La prospettiva, come sanno tutti gl' intendenti, partorisce questo, che seguendo il naturale fa travedere l'uomo, e l' inganna, mostrando una quantità picciola in maniera che gli sembra esser grande. E questo non da altro procede che perchè l'occhio non restando mai offeso per vedere in qualunque loco o alto, o basso, o dove si voglia un corpo naturale, per esserci avvezzo; questo imitando quello per la buona strada della prospettiva, ne nasce che rappresentando una quantità picciola per una maggiore, non si offende l'occhio. Di tanta importanza è questa virtù, che non solamente

(1) I quadri e le dipinture degli antichi mancavano generalmente di prospettiva; questa non si conobbe in Italia se non che al rinascere delle scienze e delle arti, e i primi nostri architetti, specialmente *Leon Battista Alberti*, ne fecero uso ne' loro disegni di fabbriche, e se ne stabilirono poscia le regole, applicate anche alle decorazioni teatrali, ed alla disposizione delle figure ne'quadri.

I Francesi dicono che il primo tra di essi che sapesse dipingere la prospettiva, fu certo *Quintino Varin*, originario di Beauvais. *Maria de'Medici* lo scelse per adornare la galleria del Lussemburgo, e narrasi che il celebre *Rubens* continuasse i lavori in prospettiva cominciati da *Varin*. Ma in quell' epoca gl' italiani già da due secoli in circa erano istrutti, ed esercitati nella pratica della prospettiva; avevano prodotte in questo genere opere maravigliose, e nel secolo XVII sorprendenti trovaronsi i lavori del gesuita *Pozzo* che pubblicò anche due volumi in foglio de'suoi disegni, e di esso si ammirano tuttora in Roma alcuni lavori maravigliosi. Il vocabolo di *prospettiva* è tutto di origine italiana, come l'arte medesima, derivandosi dalla parola *prospetto*, che significa veduta.

fanno effetto quelle che sono benissimo intese, ma ancora quelle che non hanno gran fatto d'intelligenza, come ne ho fatto io esperienza, approvando due scorci di figure scortate per la via che potevano esser fatte, e fondate per l'intelligenza de'maestri, i quali facevano benissimo l'effetto, e nondimeno gli ho trovati poi falsi, e ritratti dai modelli a pratica con velo, con graticola, o all'occhio. Le quali vie tutte non sono sicure per alcun modo a far gli scorci: perciò oltre alla fallacia del fare a pratica, non si possono vedere le profondità, e parti posteriori del modello, per esser corpo, senza le quali chi pensa di fare scorci che bene stiano s'inganna. E sebbene ad alcuni pittori è parso che Michelangelo facesse i suoi scorci ritirandoli dai modelli, nondimeno si gabbano di grosso: perciocchè egli che era intelligente di queste cose, si valse dell'arte delle flessioni, e trasportazioni in tutti i suoi scorci, che riescono mirabili per il loro gagliardo e sicuro girare di membra, talmente si veggono quasi per dir così, anco dalle altre parti. Nè altra strada di far cotali miracoli vi è che questa, di cui si ragiona in cotesto, e più nell'altro libro. Ma passando più oltre, dico ancora, che le figure nell'instituirle, e farle rispondere fra di loro, hanno questa virtù, che pajono a tutte le vedute della medesima altezza, e come è la prima instituita pare che accompagnatamente si voltino dietro, facendo sempre i suoi effetti ugualmente, come vediamo nelle istorie di Raffaello, e degli altri intendenti.

Ma la maggiore, e principal virtù di quest'arte finalmente è che mostra la via per la quale si possano far le figure perfette e sicure in tutti i modi, e si separa

dalla scultura senza imitare, e vederle dal rilievo. Al che pensando gli scultori, se ne andavano altieri dicendo, che i pittori non potevan fare senza modelli per vedere i lumi a conciar panni, e fare gli scorti, e simili cose, mirando solamente ad alcuni idioti pittori che sogliono valersi di questi modelli, d'onde ne nasce che non possono condurre una figura in un anno, e conseguentemente mentre che con poco giudicio si vagliono in questo della scultura, si muojono di fame: giusta e dovuta pena alla loro ignoranza. I valenti pittori non l'hanno usato, ma dopo ordinati i cartoni, sicuri per le vie dette e che si diranno poi nel discorso naturale, ponendosi d'un tratto addosso un panno, con quattro tratti di carbone, e rilievi, vestono la figura sicuramente disegnata, tirando le falde non a tutto nel modo che si veggono nel vivo, ma secondo la instituzione della figura. E si veggono ben fatti e probabili, senza che si vedano certi storpiamenti, come eccellentemente fece Gaudenzio che tenne una certa via nelle pieghe de' panni, che altro che lui non la poteva tenere; cioè una maniera conforme alla natura, ed all' arte congiunta con lei; ed i lumi gli davano poi con quell' arte, con che facevano i contorni. Però che l'una considerazione non può andare senza l'altra, come sannolo quelli che lo provano. Dalla qual facilità gli sono riuscite tante opere, come vediamo, e tutte belle, e ben collocate, ed intese; come a Raffaello, a Polidoro, e ad Alberto Durero pittore, benchè tenesse una maniera barbara, studiosissimo ed intelligentissimo, che solo ha fatto più istorie, fantasie, guerre, e capricci, che non hanno fatto per così dire tutti gli altri

insieme; che tutte sono ben collocate, come si vede per il gran fascio delle sue carte intagliate da lui con diligenza grande ed esquisita.

Adunque per questo rispetto non hanno da pensarci gli scultori, che in parte alcuna la pittura abbia da servirsi per ben fare dell'arte loro. Perciocchè ancora che si servisse dei modelli, tuttavia questi sono opere della plastica, e non sue. Ma in somma il buon pittore si serve di quel modo che abbiamo detto sopra, per il quale la pittura viene nobilitata sopra le altre, e poi del naturale per li panni ne' quali si scorge perfettamente come vanno, e non in quelle tele di stracci bagnati nell' acqua e creta, come usano molti, con le quali mai non si rappresenta un panno vero come va. Così ne sono nate tante diverse maniere di panni giacenti tutti discosti dalla verità. Per il che chiaramente si può comprendere quanto si abbiano a fuggire tali usanze, non tanto perchè ci fanno gettar via il tempo, quanto che non conducono mai le opere alla verità. Oltre che di quì ne seguono poi quelle punture, passioni, e struggimenti di cuore e di animo negli operatori, i quali dobbiamo procurare ad ogni modo di scacciare. Perchè ad operar bene, e sottilmente investigare, ci vuole chiarezza e serenità d'animo, che porta seco poi la facilità del fare, e la sicurezza dell' arte. Così senza essere oppresso dalle maledizioni e punture, considerando tutte le cose che si fanno con l' occhio del discorso, si conducono le opere al suo fine perfetto nei migliori, e più certi modi. Egli è vero che queste cose non possono cadere se non nell' animo di coloro che conoscono, ed intendono tutti i primi elementi

dell' arte, e tutti gli effetti che in tutte le opere possono partorire. Cosa che ci esorta ad attendere agli studj delle buone arti, che ci sono come strade a condurci alla desiata meta; e tuttavia pregare il Signore, che i prieghi che si riferiscono a lui sono di tanto valore, che in un momento fanno germogliar concetti, e scuoprire strade facili e spedite, che altri che la bontà di Dio non lo può fare, col nome di cui comincerò a trattare della pròspettiva.

CAPITOLO III.

Diffinizione della prospettiva.

La prospettiva subalterna, discendente, e figliuola della geometria, conchiudesi essere scienza delle linee visibili, talchè il suo soggetto è la linea visibile, di cui ella ricerca le cause, i principj, gli elementi universali primi per se, ed immediati; considera il suo genere, le sue specie, e differenze essenziali, ed accidentali. Di lei parlando Gemino (1) nobile ed antico scrittore delle cose matematiche, la divide in tre specie, in ottica cioè prospettiva, sciografica, e specularia. L'ottica si divide in due specie, in fisiologica, e grammica; la fisiologica ricerca in universale i principj, le cause, e gli elementi di tutta la visibilità, e

(1) Questo celebre matematico viveva a Rodi verso l'anno 700 di Roma. Compose molte opere sull' astrologia, la sfera, la geometria ec.

le sue parti, spezie, e differenze essenziali, tuttavia sempre in generale, le quali sono principalmente tre. Perciocchè una si chiama visibilità diretta, che tratta dei raggi diretti, l'altra riflessa, e la terza rifranta, che si fa nell' acqua, vetro, o simili. La grammica cioè disegnatrice, la quale è necessaria più che le altre spezie alla pittura, si divide in quattro parti: perciocchè quelli che disegnano hanno principalmente da considerare o viste vere e reali, o viste finte e mentite di tre sorte, dette anottica, ottica, e catottrica. L'anottica è quella che si estende per di sopra, e s' innalza nella base sopra l'orizonte. L'ottica estendesi per dritto, cioè per di mezzo al dritto dell' orizonte. La catottrica estendesi per di sotto l'orizonte, parendo che per da basso si avvicini più appresso all'occhio. Ma l'eccellenza dell' artefice è di mostrar le viste finte e mentite per reali e vere. Il che a pochi è concesso di conseguire compitamente, essendo adunque il tutto occupato d'intorno da scorci concisi, decortati, scortati, oscurzati. E queste quattro parti si servono all'arte disegnatrice, cioè alla pittura lineare, scultura, architettura, ed alla celatura, cioè al mezzo rilievo, del quale sono spezie l'anagliptica (1), diaglifica (2), encolaptica, touretica, entaustica cioè spalmatoria, plastica cioè levar di terra o cera, ovvero la tonica, e paradigrammatica (3).

(1) Arte d'intagliare, ovvero di scolpire le immagini in basso rilievo.

(2) L'arte d'intagliare, di scolpire, e di lavorare in altra simil maniera figure cave ne' metalli, come i sigilli, gl' intagli, le matrici delle lettere ec.

(3) L'arte di fare in gesso ogni sorta di figure.

La seconda spezie detta sciografica tratta compiutamente delle ombre, cause, principj, elementi, differenze, spezie, parti, e passioni essenziali, e rende le cause delle varietà vedute delle immagini delle cose col mezzo delle distanze, lontananze, vicinità di siti, sopra, sotto, e mezzo. Le quali ragioni tutte si reggono, quanto alla lineare, sotto alla grammica, la quale con le medesime distanze, vicinità, e siti, distribuisce le linee della superficie in quel modo, che si debbono rappresentare secondo che diremo poi. Questa sciografica con le medesime ragioni considera poi le ombre che possono partorire i corpi, secondo che sono di superficie eminente, bassa, o larga. Egli è ben vero che molti intendono che questa sia la medesima che Vitruvio dimanda scenografica, cioè la fronte, ed i lati d'un edificio, ed ancora di qualunque altra cosa, o superficie, o corpo; e fannola consistere, come che in lei consista e stia la podestà della grammica, in tre linee principali, cioè nella piana, in quella che va al punto, ed in quella della distanza; e dicono che di questa ne scrisse già Agatarco (1), Democrito, ed Anassagora. Di più, come se ella contenesse tutta l'arte degli scorti, e delle altre difficoltà, alcuni vogliono, che i pittori ad ogni modo la intendano, siccome necessaria. Ma intendala ciascuno come vuole, io seguirò il detto ordine, e la vera ed antica diffinizione, e divisione della prospettiva.

L'ultima spezie della prospettiva, la quale si chiama specularia, considera la riflessione dei raggi, e porge

(1) Fu il primo decoratore teatrale, idea datagli da *Eschilo*, dietro i suggerimenti del quale fe' tanti progressi, che ne compose un trattato, per noi perduto.

ajuto all'artificio degli specchi, mostrando tutte le affezioni e gl'inganni di quelli, che diversamente si veggono secondo le varie forme loro incavate, rilevate, piane, colonnari, piramidali, orbinati, gobbi, rotondi, angolari, inversi, eversi, regolari, irregolari, sodi, e chiari. Di questa sorta di prospettiva se ne dilettò molto Pittagora, Platone, ed un certo Hosteo al tempo di Augusto, come racconta Celio. E ne scrissero assai Apollonio, e Vitellio, come di quello che mostra per dir così miracoli: come si legge d'uno specchio che fra le spoglie d'oriente portò il gran Pompeo, nel quale si vedeva un esercito; e di certi altri che si possono fare in maniera che dimostrano in loro tutte quelle facoltà dette di sopra. Circa alla lineare, necessaria parte della prospettiva, e circa la grammica per le sue viste reali e finte, e per le disposizioni loro, si ricerca principalmente che trattiamo che cosa sia vedere, come s'intenda, e si adoperi. Dipoi seguiremo a trattar dei raggi della distanza, e dell' oggetto; e finalmente dei tre modi di vedere, e delle loro linee, nelle quali sono ora molto pronti tra gli altri pittori, scultori, ed architetti, il Clariccio, il Meda, col Bassi (1), protestando che non come matematico, ma liberamente procederò, e parlerò, secondo la pratica tenuta dai

(1) *Martino Bassi* imparò l'architettura leggendo i libri dell'arte, conversando con ingegneri, ed osservando edificj. Avendo il Ticino in una piena rotta la chiusa e lo sperone che rivolge l'acqua nel canale chiamato Naviglio grande, egli con *Giuseppe Meda* suo amico riparò a tutto. Morì nel 1591 in età di anni 50 senza vedere ultimata la cuppola della basilica di S. Lorenzo in Milano, una delle più ardite opere e più svelte che si possano vedere in tal genere, per la quale sostenne e vinse tanti contrasti.

pittori, e come ollo anch' io osservato, e fatto vedere nelle figure così di corpi d'uomini in tutti i modi, come di qualunque che per arte si possa dimostrare.

CAPITOLO IV.

Della ragione del vedere in generale.

Per quello che io mi ricordo di aver letto circa alle ragioni del vedere appresso degli eccellenti speculari, diverse e varie sono in ciò le opinioni, ed i pareri. Perciocchè Platone crede, che la vista si faccia secondo la chiarezza, cioè quella che viene dagli occhi, scorrendo la luce ad un aere estrinseco, e quella che è rivoltata dai corpi incontrando la luce. Ma quella che sta circa l'aere di mezzo, ha faccia che si sparge, e si rivolge alla virtù del vedere. Del qual parere è anco stato Galeno; e tutti i platonici ne' suoi commenti seguendo il suo maestro dicono, che l'occhio non vede altro che lume di sole. Perchè le figure, ed i colori dei corpi non si veggono mai se non illustrati da lume, e non vengono con la loro materia all'occhio. Vogliono adunque che un lume di sole dipinto di colori, e figure di tutti i corpi in che percuote, rappresenti agli occhi, e gli occhi per ajuto di un certo lor raggio naturale piglino il lume del sole così dipinto, e poichè l'hanno preso, veggano esso lume, e tutte le pitture che in esso sono. Per il che tutto quest' ordine del mondo,

come dice il gran penetratore di Platone (1), che si vede, si piglia dagli occhi, non in quel modo che egli è nella materia dei corpi, ma in quel modo che egli è nella luce, la quale è negli occhi infusa. E queste sono le ragioni dei platonici. Ma Ipparco dice, che i raggi distesi dagli occhi, toccando quasi con una certa palpitazione sino a quelli corpi, rendono quel che pigliano alla vista. Gli epicurei affermano, che le sembianze delle cose che appajono, da se stesse entrano negli occhi. Aristotile è di opinione che le simiglianze non già corporee, ma secondo la qualità per l'alterazione dell'aere, il quale è nel circuito delle cose visibili, vengono sino alla vista. Ma Porfirio dice, che nè i raggi, nè le sembianze, nè alcun'altra cosa è cagione del vedere ma è l'istessa anima, che conosce se medesima visibile, e si conosce in tutte le cose che sono. I geometri e prospettivi accostandosi a un certo modo ad Ipparco, sottoscrivono certi coni fatti all'incontro dei raggi, i quali si mandano fuora per gli occhi, onde la vista comprende insieme molte cose visibili, ma certissimamente quelle dove i raggi s'incontrano insieme. Altro dice Alchindo (2) degli aspetti. S. Agostino tiene che la potenza delle anime faccia alcuna cosa nell'occhio. Io accompagnando questo parere con gli altri ne' seguenti capitoli, particolarmente secondo che più pareranno vicini e conformi alla verità, ne tratterò alla libera e da pittore; acciocchè alcuno stitico che mai

(1) *Euclide.*

(2) Medico ed astrologo arabo ingegnosissimo, scrittore di diversi libri. *Cardano* lo ebbe in tanta riputazione, che lo annoverò nel numero dei dodici acuti ingegni del mondo.

non vide una cognizione nella idea, nè mai seppe che cosa fosse adoperar stile per disegnare i concetti, mordendomi come il cane di Esopo, non pensasse che io parlassi fuori di figura probabile, secondo il suo intelletto formato senza disegno.

CAPITOLO V.

Della ragione del vedere in particolare.

Ancora che secondo Aristotile in un loco, e secondo Platone in un altro, io abbia, come si può comprendere, trattato nel *primo libro* delle ragioni del vedere, del mezzo, e dell' oggetto, ed ancora quivi di sopra abbia riferito diverse altre opinioni; nondimeno a maggior chiarezza, e per accostarmi al platonico Euclide, siccome a principe e padre di tal facoltà, non voglio restar di discorrere sopra di ciò più largamente, e dirne il mio parere. Primieramente l'occhio istromento del vedere ha più spoglie, ed in mezzo è il vedere, il quale riesce per uno contratto chiamato ottero insino all'estremo della pupilla, e viene dal cervello. E per quello viene la virtù visiva, e come arriva fuori i raggi si dilatano, perchè escono fuori con grandissima possanza e spessezza. Perchè quando una grandissima possanza e virtù passa per uno stretto loco, uscita fuori si dilata in quà, ed in là, in su, ed in giù con grandissimo impeto e velocità, in tanto che vede per la virtù propria e diritta, e non per l'acuta e forzata. E quivi Euclide

nella sua prospettiva dice, che tutte le cose che cadono sotto il vedere non si veggono tutte insieme, volendo dire che dove il raggio diritto si forma, solamente si vede, e non estendendosi quello per gli altrui, perchè è impossibile; e per essere questo una delle radici della prospettiva, lo pose per la prima proposizione.

Ma tornando a proposito, egli si ha da sapere, che tutti i sentimenti procedono dalla virtù, ed in ciascuna parte è propriamente, in modo che se ella si dividesse in infinite parti, in ciascuna sarebbe tutta la virtù, come in tutte le altre parti insieme, in quella guisa che per esempio si vede nell'acqua e nel fuoco, che quella natura e virtù ha una parte minima, quale hanno tutte le altre parti insieme quanto a bagnare, e raffreddare, riscaldare, ed ardere. Nè perciò che l'anima passando per diversi luoghi paja fare diversi effetti, come vedere andare, e simili, queste tali virtù sono in essa anima per se sola, ma escono della metà del corpo. Il quale perchè è fabbricato variatamente, passando l'anima per cotal varietà, opera variatamente insieme come il corpo; siccome fa un organo, il quale sebben suona come uno spirto solo, cioè come un vento, ovvero aere introdotto, nientedimeno con tutto che sia solo uno spirto, fa variata voce, secondo che trova i corpi varj. E così tante voci e suoni, che sono nel mondo, tutte son fatte come un aer solo; non perchè l'aere abbia in se tanta varietà di voci, ed effetti, ma è possente a farla avere ad altri. Nella medesima maniera l'anima nostra in se non ha questi varj effetti; ma è sufficiente a farli avere ad altri in cose ordinate

a lei, come vedere andare, e simili. E l'aere non vede l'anima, e non ha alcuno effetto in quel modo che ella ha col corpo, col quale fa questi effetti, ma li fa da se stessa e più facilmente, perchè è disciolta; ed essendo disciolta è leggierissima, e la cosa leggiera si muove più facilmente che la grave. Però l'anima è più veloce fuora del corpo: come per esempio si vede il vento, ed il tuono, perchè è spirto più veloce, e tutto quello che può capire in se è lo spirto, il quale capisce tutto il cielo, e la terra; ma il corpo nel suo corpo non può capire in se un altro corpo, per la diversità sua; dove lo spirto non ha in se corpo, e perciò può ricevere le cose corporee, ed ancora le incorporee; le corporee, perchè egli non occupa loro, ed elle occupano; perciò ponno stare nel luogo dello spirto, non sì però che possano stare in un loco che sia occupato da un altro corpo; le spiritali ed incorporee perchè non è occupato dal corporale, e fuori del corporale ogni cosa è spirito, e lo spirito nello spirito può vedere tutto lo spirito; perchè non essendo occupato dal corporale vede tutte le cose, cioè corporali, poichè passa fuori per la parte corporale. E perchè lo spirito non abbandona lo spirito, però ritorna allo spirito, e porta tutte quelle cose vedute a se, quando che arrivando trova il corpo, cioè l'occhio, e sopra di quello le ferma; perchè ha veduto cose corporee, le rappresenta al corporeo, cioè all'occhio, per il quale le riceve; e per quello giudica, perchè sono simili a lui, voglio dir corporee. E perchè sono due cose in una, hanno due parti in se, cioè corpo e spirito, e perchè insieme sono, operano insieme, lo

spirito per lo spirito, ed il corpo per lo corpo; e lo spirito per il corpo, ed il corpo per lo spirito. Lo spirito per lo corpo, perciocchè mena le cose corporali: e sono menate più per lo spirito, perocchè il corpo senza lo spirito non può tirare a se alcuna cosa; che volendo traerla bisogna che la tragga per lo spirito, o per meglio dire per lo vôto dello spirito, cioè spiritualmente. Imperciocchè lo spirito non può traere a se un corpo corporalmente, ma spiritualmente. E questa è la parte che opera lo spirito nel corpo. Nello spirito opera il corpo, per ritenere lo spirito a se, e per conoscere le cose simili a se, e per farle intendere allo spirito. E quivi si conoscono le grossezze delle figure per la distanza, le quali poi si tagliano al traverso, perchè l'occhio è di quelle linee a traverso, e ciascuna taglia in se medesima; e per quelle istesse linee che vanno al vedere, le riporta a se, e dentro quelle linee, pigliando di quella cosa. Dove poi tagliano quelle linee, pare minore e maggiore, secondo che più spezie piglia nello trasversarsi; ma o d'appresso, o da lungi all' occhio, sempre le cose vedute nei raggi si tagliano sopra il suo dritto, perchè l'occhio è dritto; e traverso e torto in tutti i modi traversa i suoi raggi, e per li spiritali vede lo spirituale. Imperocchè niuna cosa occupa lo spiritale; poichè lo spirito non ha in se parte di occupazione; e però subito che è uscito dalle cose corporali vede tutte le incorporee, non vi essendo dinanzi le corporee; ma perchè la parte corporea non è sua, perciò da quella è occupato, e per quella ritiene il vedere nell'occhio. E bisogna che quella cosa che può capire in se porga tutte le cose in quella

che non le può capire. Ma perchè abbiamo a trattare minutamente dei raggi, e dell'occhio, farò fine di discorrere della ragione del vedere.

CAPITOLO VI.

Dei raggi del vedere.

I raggi del vedere, che sono quelli che partendosi dall' occhio vanno pigliando tutte le particolarità degli oggetti che si vogliono dipingere, come sono le piante, e gli angoli, le eminenze, le profondità, le latitudini, gl' intervalli, le altezze, le grossezze, e generalmente ogni altra parte che si abbia da rappresentare sopra qualunque muro o tavola che si sia, in pittura facendo fine, e lì restando gl' interiori dagli esteriori, ovvero superficiali della veduta della cosa, ritornano per diretto all'occhio donde si partirono: di maniera che i raggi esteriori, avendo nella superficie d'ogn'intorno pigliato dell' oggetto, si congiungono in quella forma insieme con la sua profondità, ed eminenza all' occhio, cioè al punto con gl' interiori raggi, facendo ivi angolo. Il quale, come dice Euclide nell'ultimo là dove parla della prospettiva, secondo che gli oggetti appajono maggiori, formano nell' occhio angolo maggiore, e quelli che appajono minori, minori, e gli eguali, eguali. E le diverse particolarità che sono nell' oggetto causano diversi raggi, i quali tornando all' occhio formano diversi angoli, per il che l'oggetto viene veduto speditamente;

perciocchè come si può comprendere, è occupato gagliardamente dal vedere per diversi raggi; sì che l'ha quasi come cosa sua, e massime quando l'oggetto non appare molto grande. E quindi al vedere i raggi che vanno alle profondità più basse appajono di sopra, e quelli per dinanzi, cioè nell'eminenze ed altezze, più alti; ed alcuni si fanno tutto uno, perchè l'un termine dell'oggetto occupa l'altro, siccome negli altri modi di estendere i raggi. Ma di sotto al termine delle profondità i raggi pareranno sempre più alti che i primi delle eminenze. Per il che alcuni raggi essendo più lunghi ed altri più corti, quando sono tagliati al luogo destinato, vengono a causar diversi effetti di perdite di spazj, ed eminenze. Onde ne nasce tutta la ragione delle viste mentite, come si dirà al suo loco. E perchè tutti gli oggetti pajono venire per la piramide all'occhio partiti dai raggi per ciascuna sua parte, tanto essi saranno più piccioli introdotti in pittura, quanto più i raggi saranno tagliati vicino all'occhio, e saranno applicati alle lontananze; tanto più per incontro grandi, quanto più saranno tagliati vicini ad essi; e questi si applicano alle vicinanze, benchè per le picciolezze, e grandezze di una medesima cosa ci sia un altr'ordine, che al suo loco si farà palese. Tutti questi raggi s'intendono in due modi, uno per significare come diciamo ora, e l'altro per fare; e chiamasi linea, la quale rappresenta la significazione del raggio, e la dimostrazione figurata delle cose con materia sottile, sì che quasi non occupa loco. E quindi nasce che l'occhio non può vedere una cosa, la quale sia curva, e venga a passare per una sola linea, cioè perchè perde

la forma visiva corporale, sicchè volendola vedere, è necessario, che sia compresa da due linee almeno. Imperciocchè pigliano tal quantità, in modo che l'occhio è sufficiente a vederla, perchè ogni cosa grande è compresa da più linee visuali. Ma quello che non si può vedere è, come dice Euclide nella terza supposizione, quello che appena si può vedere, parlo delle cose visive, che con linee formalmente s'introducono a doversi scortare. E di essi raggi uno alle volte passerà per due e tre luoghi particolari dell' oggetto geometrico, e proporzionato; sì che per quella linea sola l'uno occuperà l'altro di modo che in pittura non potranno vedersi, se non per cognizione delle sue circostanze con la idea penetrante. E ciò intendo di quelli dopo la prima che viene dal raggio, e dee essere primo termine, e la prima superficie bassa per quel dritto.

CAPITOLO VII.

Dell'occhio istromento del vedere i raggi.

Essendo l'occhio tutto il fondamento della prospettiva, poichè senza lui ella non potrebbe essere, viene perciò dai prospettivi dimandato centro, segno, punto, termine, e cono della piramide, che si suole, come abbiam detto, fare secondo la forma e base dell'oggetto nel vedere. Per cominciar dal primo, è detto fondamento della prospettiva, perchè per lui si fanno i due vederi il naturale, e razionale, in quanto che a lui

semplicemente vengono per li raggi le sembianze delle cose vedute, e quelle riceve; razionale perchè in oltre considera la ragione e l'effetto del vedere donde ne vien derivata la prospettiva, cioè arte di saper vedere, e sopra lui si formano i primi elementi dell' arte. È detto centro, perchè a lui concorrono tutte le linee delle basi, e circonferenze degli oggetti, non altrimenti che quelle dal circolo al punto. E di quì viene ancora detto segno, perchè egli è un determinato loco, da cui tutta la ragione della elevazione dei corpi, e loro eminenze, profondità, e perdite si vengono a risultare col mezzo delle cose che dipendono da lui, e detto termine, imperocchè per lui si determinano tutte le cose della pittura, e tutte quelle che senza l'ordinazione di esso termine sono fatte, non possono esser buone, nè giuste; perciocchè non sono ordinate a vedersi, non essendo disposte secondo il vedere per li raggi suoi, i quali estendono dall' occhio per di fuori per tutto. Però quelli che operano senza ordinar termine, cioè occhio al quale si abbino a riferire tutte le figure, e suoi membri, certamente non sono degni del nome di pittore, ma sibbene impiastratori, distruggitor de'colori, ed ammorbamento degli occhi, e confusione del mondo. E che ciò sia di necessità, e si abbia da tenere per oggetto principale e sostanziale dell' arte, egli si vede chiaramente; che siccome tutte le cose che si vedono si riferiscono secondo i lor colori e forme all'occhio, così tutte quelle che si hanno a far vedere vogliono mostrare il medesimo effetto, altrimenti non è possibile che si veda alcun corpo, sia pure in qual gesto e collocazione si voglia. Or queste sono le probabili pitture,

e per conseguenza quelle che di questa ragione mancano sono men probabili; ma quelle poi che ne son prive, non si possono anco chiamar pitture, ma solo confusione, ed empiastro fatto a caso, per gittare il tempo e la roba, per acquistarsi poi disonore, e con simili maschere offendere gli occhi purgati, non altrimenti che faccia un vaso fetido il muschio, od un frutto fracido i buoni.

È ancora dimandato poi l'occhio cono della piramide, perciocchè tutto quello spazio che è tra l'oggetto, e le linee ovvero raggi estensi delle parti esteriori dell' oggetto alla punta della piramide, passa, e va a finire in esso, siccome in punto ovver cono di essa. Per il che tutte le sembianze delle cose viste finiscono all' occhio, siccome a quello che della cognizione, secondo le forme sue, ha da dar con lo spirto il giudicio, acciocchè di novo ne possa partorir di simili a quello. Donde coloro i quali hanno gli occhi esercitati ad essere coni di cose belle e ben fatte, e che all' esempio di quelle cercano dare il moto dell' opera, cioè della rappresentazione di quelle, sono tenuti valenti pittori, perciocchè hanno talmente l'occhio atto a ricever le cose belle, che le brutte rifiutando, non possono se non partorire cose belle. E per il contrario quelli che non hanno il modo di rappresentare in figura, non sanno ciò che si veggano, se è bello o brutto, se non per una certa via naturale, qual' è del primo vedere, e dell' altro di sopra detto. Laonde ne segue che non possono troppo bene trattare internamente della verità, ed effetti della prospettiva, e ragione di saper vedere le cose, e quelle rappresentare, e le migliori nella

pittura eleggere, e disegnarle con quell'ordine che porge l'occhio ad esempio di quello, con il quale trae a se tutte le sembianze e forme, come più minutamente diremo più avanti. Soleva Michelangelo, quel grandissimo scultore, pittore, ed architetto, dire che non valevano negli uomini tutte le ragioni nè di geometria, nè di aritmetica, nè esempj di prospettiva, senza l'occhio, cioè senza l'esercitazione dell'occhio in saper vedere, e far fare alla mano. E questo egli diceva, aggiungendovi, che tanto l'occhio si può esercitare in queste ragioni, che solamente col suo vedere senza più angoli nè linee o distanze, si può render atto, e far che la mano dimostri in figura tutto quello che vuole, ma non in altro modo di quello, che si gli aspetta perspettivamente per vederlo. Così per l'uso dell'esercitazione fondata sopra il perfetto dell'arte, si mostra quello in figura che non possono quanti profondi prospettivi sono; benchè chi non è nè geometra, nè esercitato nel disegno, non può conseguire, nè penetrare, nè esprimere con le sue speculazioni, divisioni, pruove, tagli, e simili. Perchè tutta quest'arte, per dirlo in una parola, e tutto il suo fine è di saper disegnare tutto quello che si vede con le medesime ragioni che si vede. E nel disegnare occorrono certi tiri, cause, e ragioni nei corpi umani, che non si possono penetrare nè sapere da altri che da quelli che operano con ragione, come fra gli antichi fu Panfilo, Pittagora, Platone, Archimede, Euclide, Gemino, ed altri, le cui opere danno segno della intelligenza che di ciò avevano. E mostrando con quelle le sottili difficoltà della prospettiva, solamente sono per certo uso, e continua eser-

citazione intesi dai veri pittori, ma non già da'prospettivi, e matematici senza disegno. Onde ne è venuto che niuno ha trattato di questa prospettiva, massime grammica, che si aspetta al pittore; ma in certo modo generale di tutta la facoltà, lasciando il pensiero di levar la sua sorte agli astronomi, scenografici, speculari, fisiologici, ottici, pittori, architetti, scultori, e parimenti a quelli che fanno gli orologi da sole, e che misurano il mondo dall' osservazione delle stelle. Adunque non si meraviglierà alcuno, se io trattando della prospettiva del pittore, cioè della disegnatrice, secondo i perfetti corpi e geometrici, non farò menzione di certe cose, che parlando in generale di tutte si dovrebbero toccare. E perchè l' occhio non vede senza distanza, conseguente è che ora se ne ragioni.

CAPITOLO VIII.

Delle distanze.

Volendo adunque dipingere alcuna cosa, dico che non si può vedere senza distanza, cioè senza spazio fra l'occhio, e la cosa che si vuol vedere. Perchè se la cosa toccasse l'occhio non si potrebbe vedere, non essendovi aria fra mezzo. Ed ancora se fosse troppo lontana la cosa, non si potrebbe vedere; perchè volendo far cadere una cosa grande in una picciola, bisogna fare che quella divenga picciola. Se adunque l'aria vuol far vedere una cosa grande all'occhio, o veramente l'occhio la vuol vedere, bisogna che la tiri a

se mediante l'aria e i raggi dell' occhio. Perchè volendola vedere, bisogna che gli concorra l'occhio corporale, e lo spiritale, e la cosa veduta, cioè l'oggetto. Ben dico, poichè siccome nelle distanze corte ed ottuse le cose pajono traboccare, e caderci addosso; e fare effetti disdicevoli, per incontro le troppo lunghe, ed acute al viso non danno forza alle opere, e furano troppo la vista, siccome troppo ordinate. Per le quali due cose sopra tutto si ha da eleggere una distanza convenevole, la quale sarà che la persona che sta vedendo stia lontana tre volte tanto, come è alto l'oggetto, o facciata che si vede, ed anco nelle tavole o figure si ha da pigliare la distanza tre volte tanto, quanto è alta la figura per dirlo così per ordine, del quale nel seguente libro apertamente si dirà. Questa distanza è la più proporzionata all'occhio, che in tutte le opere si possa fare, e per la quale tutte le cose dipinte appajono nella più graziosa maniera all' occhio, che possa esserne gli estremi. E perchè questa risoluzione sta nell'intelletto di colui che opera, non starò qui a renderne la ragione con lunga dichiarazione di parole. Solo dirò conformandomi col parere di Baldassare Peruzzi, e Raffaello d' Urbino, che volendo alcuno dipingere facciate con la strada stretta, e portici occupati da mura, non è tenuto per la disgrazia che ne risultarebbe, a rappresentar quelli in pittura secondo la distanza pigliata dalle mura; ma debbe rappresentarli secondo una distanza immaginata molto maggiore. Perchè le cose dipinte, non parendo veramente sopra quel muro o superficie, ma in parte molto più lontana per l'estensione dei raggi, verranno a riuscir graziose e belle; dove le prime sa-

rebbero state cadenti e trabocchevoli. Questo medesimo esempio può servire a tutte le altre cose, come cappelle, volte, sale, e simili. Vogliono ancora i pittori vecchi, che le vedute delle pitture per le sale, o altri luoghi siano all'entrata, ovvero alle lunghezze del luogo quando che è convenevole; ma quando è troppo lunga, egli è ragione, che la distanza non si tiri tanto al termine vizioso, cioè verso a quello che per il troppo fa perdere i due effetti del vedere il disegno, ed il colore, ugualmente generando molt'aria intraposta. Tali esperienze fra i pittori che sopra di ciò hanno considerato, che senza quella si possano formare tutte le cose, e tuttavia pajono giuste, e fatte con ragione; e trovare questa distanza detta di sopra, come più rara, e bella in tutte le opere; e conoscere per questo dove la si trova, e perciò giudicare quali siano le opere belle, ed altre simili meraviglie di non poca considerazione, ci ha introdotte l'uso della distanza, che certo da pochi sono state gustate. E que' pochi che l'hanno intese, e speculate, non le hanno però ad alcuno insegnate, nè scritte, salvo Vincenzo Foppa, Andrea Mantegna, Leonardo, e Bernardo Zenale, delle cui opere scritte di man loro oscuramente però io ne ho assai veduto.

CAPITOLO IX.

Dell' oggetto.

L'oggetto, il quale non è altro che la cosa che ci si para avanti, e vedesi di qualunque grandezza si vo-

glia, purchè non sia così picciola che non si possa vedere, non può mai nella pittura essere più verso noi di quello spazio che tiene la distanza ordinata nel precedente capitolo. E se alcuno vi finge altro oggetto, erra gravemente, perchè egli non vi può stare; perciocchè convien nella pittura, che quella prima cosa che si vuol fingere nel parete, o tavola, sia ordinata di una conveniente grandezza, acciocchè tutte le altre cose alla sua norma abbiano la loro debita, ed a quella corrispondente misura. E questa prima cosa dimandasi naturale, e va in maniera instituita, che ella rappresenti essere giustamente tirata al principio del fine della distanza che si è pigliata, e da quì in là, cioè in dentro secondo la estensione delle linee, ovver raggi, tutte le altre cose si minuiscano. Perciò che dell' oggetto, ovver cosa naturale, innanzi ogni cosa, convien che si minuisca, e da indi in quà non può far niente; eccetto che volendovi fare alcuna cosa, bisognarebbe porvi, rompendo la prima distanza, il senso, e l'oggetto primo delle maggiori, tal che si facesse minuir quello che era principale, cioè parer minore. Perchè movendosi la cosa dal luogo più in quà, ovvero più in là, sempre minuisce o cresce. E però facendo di quà dall'oggetto naturale, e fine della distanza alcuna cosa, converrebbe, come ho detto, farla maggiore del naturale. Ma questo non è nel vero, e non essendo nel vero, sarebbe falso; ma ponendo il vero più in quà, quelle di là già fatte grandi, come il naturale, perdono, e divengono minori del naturale, e pajono maggiori, perchè sono più verso noi, ma non pajono però maggiori di quello che sono. E se ancora sono più ap-

presso, queste pareranno ancora maggiori delle altre, ma non pareranno mai maggiori di quello che sono. Or tutte queste cose si possono fare, perciocchè la distanza si può far maggiore, e minore quanto si vuole; e ciò è perchè dall' occhio alla cosa vista, fra quel termine, per tutto è quella cosa, e dove tagliasi ovvero si traversa quello spazio, la cosa diventa maggiore, e minore secondo che si vuole; ma la vera distanza deve esser quella che è introdotta come ho detto; e questo fa essere incorrottibile, acciocchè l'oggetto ordinato col suo debito ordine non abbia da portarsi in quà nè in là, a guisa di vagabondo. Talchè queste cose vanno benissimo esaminate da principio avanti che si operi, o facciasi cosa alcuna; e così considerar le perdite degli oggetti, che possono occorrere, poi degli acquisti non ne possono avere, come di già abbiamo avvertito. A che fare bisogna molto bene instituire e con ordine al suo taglio, ovver linea dello scorto, la quale dimando io quella delle facciate e tavole cateta, e perpendicolare, la quale fa tutto il giuoco, siccome quella a cui si tirano tutti i membri, e corpo dove ne diventa la scortata.

CAPITOLO X.

Dell'anottica prima vista, ovver linea reale e soprana.

Avendo delle prime cose necessarie alla grammica prospettiva, che a noi pittori si appartiene, discorso,

seguita in questo luogo che della prima sua veduta, cioè di quella che s' innalza sopra l' orizonte, ovver media, o diritta linea si tratti. L'officio suo principalmente consiste in considerare tutte le parti dell'oggetto collocato per di sopra all' orizonte; sì che ella co' suoi raggi conduce quelle al taglio ovver linea del taglio, o scorto; e quindi, secondo la collocazione del corpo, fa le parti profonde e posteriori scadere da basso, e le più eminenti alle volte restar di sopra alle altezze, d'onde si vengono a generare le perdite, gli acquisti, le cadute, i rimbalzi delle membra del corpo introdotto. Questa linea anottica, siccome comincia nel centro, cioè nel principio della distanza, ovver occhio, o punto che si voglia chiamare, così a quello ritorna per tutti i suoi raggi ovver linee che hanno congiunti tutti i termini del corpo perfetto. E però puossi tagliare dove si vuole, ma il vero taglio però è sopra la cateta linea, alla quale finisce ovver comincia la distanza contro all' occhio.

CAPITOLO XI.

Dell'ottica seconda vista, ovvero linea reale e media retta.

La seconda vista reale della grammica è quella che è più vicina all' oggetto: sì che le parti dell' oggetto superiori appartengono alla vista sopraddettà, e le inferiori alla catottrica. Questa vista adunque non s'intende

in altro che in quella per cui tutti i corpi principalmente si attingono, così co' suoi raggi ovver linee per tutte le sue parti, come per la soprana e bassa; e perciò si dimanda diritta. Perciocchè partendosi dall' occhio fermamente, ed aggiungendo alla più vicina parte dell'oggetto, quivi termina, e cagiona che le più alte sue parti, e le più basse e profonde si vengono a perdere e scemare, e l'eminenti ad occupar le concave, e le larghe le strette; facendo sfuggire e crescere esso oggetto per intervalli e spazj, per lui e per altre causate nel cateto dal ritorno dei suoi raggi (di che ne nascono le difficoltà), ed anco la forza, e bellezza dell'arte, facendo vedere come non si può nella pittura fare pur un membro che si possa misurare superficialmente, se non con quella ragione con che egli fu introdotto a sfuggire, o scortare per ogni verso. Parte che malamente da molti è intesa per non dir da pochi.

CAPITOLO XII.

Della catottrica terza vista, ovver linea reale e bassa.

La terza vista è quella che tutte le parti per da basso dell' oggetto introdotto per dipingere, va co' suoi raggi attingendo, e le mena al taglio: e così ci fa vedere se è per da basso, cioè sotto l'occhio, le parti posteriori levarsi, e le anteriori abbassarsi; e per le uguali, quando l'ottica attinge un corpo per di sopra rende le profondità seguenti sole piane, così davanti come per

di dietro, e poi le più alte, comincia a guisa della suprema a far discendere le posteriori ed innalzare le anteriori, ed alcune eminenze superar le altezze. E così co' suoi raggi si congiunge a quelli più alti della centrale ovver media, la quale con la soprana poi si congiunge. Sicchè possiamo comprendere, che queste tre viste reali s' intendono in tutti i modi secondo che gli oggetti sono o alti o bassi, i quali per le lor parti assegnate realmente portano al taglio nel grado che li trovano, nè più oltre si estendono. Perciò che quel fascio, che si aspetta al resto, lo lasciamo alle viste mentite, o finte, le quali benchè in vero siano se non una sola, pure dalla varietà dello scortare e dicortare che fanno, si possono chiamare suprema, perpendicolare, superiore nel cateto, media, e bassa, ed oltre ciò dal suo mirabile effetto in fronte.

CAPITOLO XIII.

Della prima vista mentita suprema perpendicolare.

Nella seconda parte della grammica convien trattare delle viste mentite, e prima della suprema perpendicolare, la quale considera le ragioni di portare le intersecazioni al luogo destinato per far lo scorto, che furono ordinate da prima nella cateta per le parti di sopra: e così ella ci rappresenta in piccioli spazj le figure dal disotto in su nelle volte a perpendicolo, facendoci vedere le parti di sotto in certo modo per-

fette, e così anco quelle da disopra. Ma quelle che sono al lungo per lo più si scortano di maniera, che questa tal figura si dimostra più larga che alta, ed opera dentro questa meraviglia, che la ci fa parere grande, come se così veramente fosse. Della qual maniera è il Dio Padre, di mano del Pordenone (1) in

(1) *Giovanni Antonio Licinio*, secondo alcuni di famiglia Sacchiense, detto da altri *Curticello*, storpiatura di *Corticello*, nome che portava suo padre, nato a Pordenone nel 1484, trasse un altro e più noto cognome dalla patria. Ebbe gioventù burrascosa, poichè inimicatosi col fratello, questi lo ferì d'archibugio in una mano, ed egli abjurò il nome di sua famiglia, assumendo quello di *Regillo*. Studiò primamente a dipingere presso *Pellegrino da S. Danielo*, quindi invaghitosi della maniera *giorgionesca* volle farsela propria. Eseguì a Ceneda alcune bellissime opere a fresco che sussistono; molte a olio e a fresco ne eseguì in patria, nelle vicinanze, e ad Udine, dove rimane in S. Pietro martire la famosa tavola della Nunziata, orribilmente da un sacrilego pennello guastata. Ne' solitarj villaggi del Friuli talvolta s' incontrano opere sue; in essi spese la sua più fervida giovinezza, sparse in essi le più curiose invenzioni, da essi derivò quelle sue virili figure, piene di robustezza e di fuoco, più che leggiadre. *Martino d' Anna*, mercante fiammingo, chiamollo a Venezia; gli fece dipingere a fresco la facciata d'una sua casa a S. Benedetto, ove effigiò la storia di *Curzio* con iscorci portentosi, che fecero maravigliare Venezia, e *Michelangelo*, il quale degnossi, secondo la tradizione, di colorirvi una figura Il capolavoro del *Pordenone* è il S. Lorenzo Giustiniani, dove unisce corretto disegno, uno scortare terribile, rilievo e vivacità insuperabile di colorire. Questo quadro che fu a Parigi, è ora nell' Accademia Veneta. Chiamato a Piacenza vi colorì in S. Maria di Campagna tutta la tribuna e due cappelle, oltre alcune opere per privati Colmo di lodi, onorato da *Carlo V* col titolo di cavaliere, ritornò finalmente a Venezia per eseguire nuove pitture, finchè *Ercole II* di Ferrara chiamollo in sua corte perchè divisasse invenzioni da eseguire in arazzi; ed allora disegnò il lungo pellegrinaggio d'Ulisse, e le fatiche d' Ercole. Poco dopo la sua venuta fu assalito da gravissimo affanno di petto, e morì tre giorni

cima al tiburio di S. Maria in Campagna di Piacenza, e furono già in Milano quattro Evangelisti in S. Maria della Scala di mano di Bramante, i quali si vedevano sedere con artificio mirabilissimo dal disotto insù, e furonò poi cancellati quando tutta la chiesa, per commissione di certo èconomo che non avea gusto di buone pitture, fu imbiancata. Che di vero fu gran danno a spegnere così bella memoria d'arte, in modo che non se ne vegga pure un minimo schizzo ed orma di disegno.

CAPITOLO XIV.

Della seconda vista mentita obliqua.

Questa vista ovver ragione di linee, partendosi dal termine di tali linee ci fa vedere a' suoi luoghi gli scorti obliqui, cioè quelli che nelle volte delle cappelle si possono fare, non nei quadri, ma nei semicircoli, e simili; come sono i tiburii; o le truine. E quinci fa vedere al dispetto delle volte le figure, e gli altri còrpi giustamente in piede, come se veramente non vi essendo il vôlto fossero. Sì che facendo vedere il vôlto,

dopo di 57 anni nel 1540 non senza sospetto di veleno. Fu di natura piacevole, amante della musica, ed esperto sonatore di liuto. Egli per la fierezza del fare, per le calde sue tinte, pel rapido suo concepire, ottenne nella veneta scuola il primo posto dopo *Tiziano*. La risurrezione di Lazzaro a Brescia, una S. Famiglia ed un S. Marco a Pordenone, lo sposalizio di S. Caterina a Piacenza, l'Annunziata a Murano, oltre le nominate, sono le principali sue opere. Più che ad olio, valse ne' freschi.

non rompe in alcun modo quello per far parer la cappella aperta al vivo cielo, ovvero con altre finte introdotte come si suole. Questa via di scortare è la più difficile che sia, perchè non solo bisogna star co'raggi, ma non bisogna pur d'un punto errare, come nel seguente libro si dirà, e le cose che si fanno per alto, non ponno stare a basso più d'un palmo. Ma perchè intorno a ciò sarebbe troppo che dire, e pur non sarebbe mai troppo bene inteso, basterà apportare alcuni esempj di questa vista mentita per maggior chiarezza. De' quali uno si vede in Milano a S. Maria del Carmine in una cappella della vita della Maddalena, di mano di Zenale, il vôlto della quale è fatto di questa maniera, ed ha molti Santi assisi sopra i cornicioni che sono di mano di Agostino Milanese. Un altro n'è in Parma di mano di Antonio da Correggio d'un assunzione della Vergine (1) con terribili figure intorno, che scortano al medesimo modo.

(1) Con questa e con l'ascensione di N. S. dipinta nella chiesa di S. Giovanni, toccò il *Correggio* il sommo apice del frescante. Queste due opere (veri miracoli dell'arte, se solo si riguardi lo scorciarsi delle figure, fino allora inusitato, per tacere degli altri pregj, onde in questo precesse *Michelangelo*, che non rappresentò il suo tremendo Giudizio che nel 1541) furono incominciate nel 1520 e terminate nel 1530, e furono pagate con 722 zecchini, e con tal somma dovette il pittore provvedersi i colori, e mantener sè e la propria famiglia per dieci anni, non bastandogli il tempo ad altro.

CAPITOLO XV.

Della terza vista mentita superiore.

Per questa veduta tutte le figure o corpi che sono sopra l'occhio si mostrano per le parti da basso, o più, o meno, secondo che sono in alto sopra la parete all' orizonte. Per il che le parti di dietro scaggiono, e quelle davanti sagliono in alto, e niun membro occupa l'altro. Onde si veggono meraviglie di spazj grandissimi, spargimenti di braccia in fuori, perdite di gambe, e simili. Finalmente in questa maniera di figure non si veggono le parti per di sopra se non in caso che molto s' inchinassero per davanti. Chi desidera veder figure di questa maniera, vegga in Milano nella strada de' maravegli, vicina al castello, una facciata assai grande di certe istorie romane, dipinta di mano del Troso da Monza (1), alla quale è quasi impossibile che altro possa aggiunger giammai. Perchè ella è mirabilissima, così per le figure, come per l'architettura, e prospettiva che è stupendissima. Veggasi anco di mano di Bramantino in Milano la facciata de' Latuadi andando verso la porta Beatrice, ed un altra del medesimo in porta Orientale, ed in S. Maria di Bari, sopra l'ante dell' oratorio, e la testa della chiesa. E vegga in Mantova appresso del duca il trionfo di Cesare di mano

(1) Nolfo o Troso da Monza fu scolare di *Bramante Lazzari*, col disegno del quale operò a S. Satiro a Milano, ed altre cose nella stessa città ed in patria. Operava ancora nel 1500.

di Andrea Mantegna. Le quali opere tutte sono fatte per ordine, e con intelligenza. Vegganc anco esempio in S. Maria delle Grazie di Milano, nel convento nelle teste de' claustri in molte istorie sopra l'occhio di mano di Bernardo Zenale, e dell' istesso le ante dell'organo dove è dipinta un' Annunziata in S. Simpliciano in Milano.

CAPITOLO XVI.

Della quarta vista mentita mezzana.

La vista ovver linea mezzana s'intende quella, che rende un corpo in maniera, che gli si vedano le profondità da basso innalzarsi per di dietro, e quelle di sopra abbassarsi per di dietro. Per il che bisogna che in diritta vista gli vada a riferire in qualche parte del corpo, come circa al mezzo. Questa è la manco scorciata che sia; e nondimeno considera tutto il difficile, che considerano le altre. In questa è dipinta in S. Francesco di Milano la cappella dei SS. Pietro e Paolo, di mano di Bernardo Zenale; e del medesimo, e di Bernardo Buttinone (1) milanese intelligentissimo di queste cose, nella medesima città una cappella della vita di

(1) I biografi lo hanno spesso confuso col primo, perchè dello stesso nome, e della stessa patria cioè Treviglio. Fu allievo di *Vincenzo Civerchio* egualmente a *Zenale*. Andato a Milano fu in pari tempo ingegnere ed architetto della fabbrica del Duomo. Morì in Milano dopo il 1500.

S. Ambrogio nel tempio di S. Pietro in Gessate; di Bramantino un Cristo tolto di croce, parimenti quà in Milano, sopra la porta della chiesa del Sepolcro; e sopra il tutto di Raffaello in Roma, nelle quali istorie tutte si vede il mezzo, l'alta, e la piana tirate all'occhio giustamente, siccome hanno fatto tutti gli altri eccellenti.

CAPITOLO XVII.

Della quinta vista mentita inferiore.

Tutte le figure che si veggono per disopra, o poco o assai sopra una faccia, cioè sotto l'orizonte, da questa vista vengono formate, ed ella ne rende la ragione, perchè siano così fatte. Fa levar loro in alto, e calare le parti posteriori, e le anteriori crescere ed abbassare: e per da basso fa veder quello, che per alto fa vedere all'incontro la superiore, nel resto ella seguita l'ordine delle altre, ed ha la medesima intelligenza ancora che gli effetti siano diversi: ed in questa vista sono le tre istorie di Michelangelo dipinte nel Vaticano in Roma, cioè il giudizio di Cristo, la conversione di S. Paolo, e S. Pietro tirato in Croce, che tutte due sono nella cappella Paolina.

CAPITOLO XVIII.

Della sesta vista mentita profonda ovvero entrante.

Questa vista per tutte le facciate ci fa vedere i corpi distesi per terra in iscorto, così col capo in quà, come co' piedi in là, e sono quelli che pajono totalmente entrare nel muro, facendosi nel medesimo loco, per esempio, al dritto dell'occhio, ciò che fa la figura introdotta per la prima vista nelle volte a perpendicolo. E di questa maniera s' intendono quelli che seguono il piano, sì che per d'alto non si possono vedere; ma solamente per il dritto ovvero per da basso, che miri le teste delle genti, che sono d' intorno al piano, o veramente in coloro che sono sopra i monti, o torri che mirano giù al basso, e così tutte queste cose si cavano per cotali viste, o vogliam dir linee, e ce le fanno vedere, e ne sono per rendere la ragione per quella medesima via, che esse le instituiscono mediante le flessioni, elevazioni, volgimenti, riferizioni, profili, e simili, dei quali lungo fôra il dire, per essere cose oscurissime a trattare. Basterà per levare il tedio ai lettori mostrarle chiaramente in pratica nel libro seguente.

CAPITOLO XIX.

Delle flessioni.

Le flessioni dimando io quelle virtù, che porgono per le loro particolarità dei membri i corpi, e proporzionati agli altri corpi per trasparire l'una quantità in un altra, come in parte insegna Alberto Durero nel III° della sua *simmetria*. E da queste poi con l'arte delle minuzioni, di cui in parte si è detto di sopra, se ne tranno gli scorti perfetti. Ma in quanti modi si facciano queste flessioni si può considerare dagli atti del corpo umano. Perciocchè essi si mostrano alla nostra vista in piedi, diritti, per faccia, per fianco, per ischiena, e per obliquo, cioè in un occhio e mezzo; ed ancora per le parti di sopra, e per quelle di sotto distesi. Di più si possono mostrare in piedi curvati, per davanti, in faccia, in profilo, in obliquo, ed in ischiena; e curvati per di dietro medesimamente in tutti questi atti; ed ancora per la destra, sinistra, davanti, e di dietro. Finalmente da tutti gli atti si denominano le flessioni; perciocchè non vi è membro alcuno, che non abbia bisogno della flessione di un altro per farsi con ragione proporzionalmente. E per queste si fanno tutti i corpi in qualunque atto si vuole, non dico già in iscorto, cioè che le membra perdano ed acquistino, ma dico in loro proporzione; come ha mostrato Alberto in diverse teste, e figure, dove chiaramente con tal ordine mostra a portar una quantità in un'altra, ed a formar faccie, che sguardino all' insù, ed altre all' ingiù,

in obliquo, ed altre in faccia dalla ragione delle basi dei membri, e simili ragioni. Onde si vede, che non bisogna che uno pensi di fare una figura senza scorto proporzionata, che non faccia flettere in quella della Virtù, di quello che si vuol fare in profilo levandolo dalla faccia, o schiena, e questi altri dal profilo, non posando giammai l'un membro per di sopra per disotto all'altro. Nelle oblique parimente dalle oblique si levano, ma più certamente dalle basi. E benchè molte altre ragioni, e vie ci siano sopra di queste flessioni naturali, massime per trasferirle in prospettiva dove si gli vuole un intelletto profondo; nondimeno mi risolvo di tacerle per ora, perciocchè si aspettano più al disegno che alla scrittura, sicchè sarà meglio a passare alla levazione.

CAPITOLO XX.

Della levazione de' corpi sopra la linea piana.

Niuna levazione di corpi si può fare, se non è disposta in profilo, e mostrata nel più commodo modo in che veder si possa sopra quella linea ch' io dimando piana, cioè quella, che è dopo il taglio per di sotto, o per di sopra. E benchè si possa fare in altro modo, pure seguirassi questa. Ora questa linea è quella, nella quale si contengono le basi di tutti i corpi, che si hanno da levare; e secondo che ella è bene disposta, tale succede l'opera. Sicchè bisogna molto bene av-

vertire a tutti i profili d'elle, acciocchè abbiano a mostrarsi benissimo. Perchè questa è tutta la radice, ed il fondamento dei corpi, cioè della sua pianta; è quella che non lascia che nelle istorie un corpo occupi l'altro; o che una cosa si ponga dove non possa stare; nè che uno si faccia più grande di quello che deve essere; nè che i corpi pajano sospesi in aria, o fitti sotto terra nelle cave; nè che uno stenda le gambe, o faccia passo più largo di quello che può fare, nè simili sconvenienze lascia intravenire. Ma col metodo e regola di lei si fanno le opere perfette, sì che sfuggono per li suoi gradi tutte le cose, e ciascun corpo ha le sue debite perdite, ed acquisti. In queste levazioni si vedono in profilo molto grandi rispetto agli uomini le lontananze degli edificj, e le lor grandezze, e picciolezze secondo le proporzioni di tutti i corpi. Per il che poi essendo dalle altre viste levate, ed ajutate, come si deve all'alto del vedere, si mostrano senza pur un fastidio, o timor d'errare perfette, e se non perfette per altro almeno per questa parte, nella qual consiste la prima forza dell'arte, nella quale Andrea Mantegna, e Bernardo Zenale furono eccellenti. E questo sia detto delle levazioni sotto cui si può considerare tutto il rimanente che si gli appartiene.

Or facendo fine alla prospettiva, cioè modo di vedere, e collocare le cose secondo la ragione, dirò alcune cose dell'altra maniera di prospettiva bastarda, acciocchè non resti intatta alcuna cosa di quello che hanno insegnato i nostri antichi, ed usato anco nelle loro opere.

CAPITOLO XXI.

Della prospettiva in generale, secondo Bramantino pittore prospettivo ed architetto.

Sovviemmi di aver già letto in certi scritti alcune cose di Bramantino milanese, celebratissimo pittore, attenente alla prospettiva, le quali ho voluto riferire, e quasi intessere in questo luogo, affinchè sappiamo qual fosse l'opinione di così chiaro e famoso pittore intorno alla prospettiva, non imitando in ciò la malignità di alcuni, che tengono sepolte le fatiche altrui per farne a se stessi onore: ancora che per adesso io non mi risolva di voler pubblicare un *trattato di prospettiva* che compilò, e scrisse di sua mano Bernardo Zenale nell'anno della gran peste, e lo intitolò a un suo figliuolo, il quale io tengo appresso di me. Ben prometto di dar fuori una volta certa opera vecchia di Vincenzo Foppa milanese (1), nella quale oltre quello che a di lungo

(1) Bresciano e non milanese, nato poco dopo il 1400, si stabilì a Milano negli ultimi anni del principato di *Filippo Maria Visconti*, circa il 1445; fu capo di una scuola pittorica che si mantenne fino al tempo di *Leonardo da Vinci.* Egli godeva a' suoi tempi di riputazione non poco estesa, di modo che il *Calepino* suo contemporaneo al vocabolo *pingo*, dopo aver nominato il *Mantegna*, fa susseguire in una sola schiera *Gian Bellino*, *Leonardo da Vinci*, e *Vincenzo Foppa.* Dottissimo nella prospettiva, fu uno dei primi ad introdurre gli scorti arditi, come si può vedere nella galleria reale di Bergamo, ove esiste un Crocifisso del *Foppa* dipinto nel 1455. con molto amore, e vero studio di scorti. In Milano restano di lui alcune opere allo Spedale, ed il martirio di S. Sebastiano a fresco in Brera. Morì a Brescia nel 1492 più che ottuagenario, e gli venne eretta onorevole sepoltura ne' chiostri di S. Barnaba.

ne scrive, vi sono anco gli schizzi fatti con penna, sì che si comprende quasi tutto ciò che ha trattato poi in gran parte Alberto Durero nella sua *simmetrìa*. Anzi di quei, con sua pace, ha egli cavato quasi ciò che ne scrive. Perciocchè oltre le altre belle cose, vi si veggono anco quelle teste che scortano l'una per l'altra, cioè sono trasportate in quantità, le quali medesimamente ha poi anco trasportato di peso Monsignor Daniele Barbaro nella sua *pratica di prospettiva* nella ottava parte, là dove parla della misura del corpo umano, e della pianta della testa.

Ma tornando da capo, scrive Bramantino che la prospettiva è una cosa che contrafà il naturale, e che ciò si fa in tre modi, uno con ragione, e l'altro senza ragione, ma solamente con pratica, ed il terzo mescolatamente con pratica e con ragione. Circa il primo modo che si fa con ragione, per essere la cosa in poche parole conclusa da Bramantino in maniera che giudico non potersi dir meglio, contenendovisi tutta l'arte dal principio al fine, io riferirò per appunto le proprie parole sue.

CAPITOLO XXII.

Prima prospettiva di Bramantino.

La prima prospettiva fa le cose di punto, e l'altra non mai, e la terza più appresso. Adunque la prima si dimanda prospettiva, cioè ragione, la quale fa l'ef-

fetto dell' occhio, facendo crescere e calare secondo gli effetti degli occhi. Questo crescere e calare non procede dalla cosa propria, che in se per esser lontana, ovvero vicina, per quello effetto non può crescere e sminuire, ma procede dagli effetti degli occhi, i quali sono piccioli, e perciò volendo vedere tanto gran cosa, bisogna che mandino fuora la sua virtù visiva, la quale si dilata in tanta larghezza, che piglia tutto quello che vuol vedere, ed arrivando a quella cosa la vede dove è: e da lei agli occhi per quello circuito fino all'occhio, e tutto quello termine è pieno di quella cosa. Per il che tagliandola in diversi luoghi par maggiore e minore, secondo il taglio che si fa; quantunque non si movendo dall' occhio guardandola nel suo loco, sempre parerà ad un modo. E par maggiore e minore per più rispetti; prima per la cosa portata, la quale tira innanzi ed indietro; onde mettendo la cosa appresso par maggiore, e mettendola da lontano par minore per quel mezzo che taglia, e perchè si taglia in diversi luoghi pare maggiore e minore, come si comprende appresso di noi. E questo procede, perchè si ha la fantasia dove si taglia con quella cosa portata; per il che pare maggiore una cosa e minore, per essere appresso all'occhio, e distante da quello. Nè però quella si sminuisce per essere lontana, ovvero appresso, ma procede dallo star dell' occhio, il quale pigliando più o meno della cosa, considera quella essere maggiore e minore. Perchè quella che è più lontana manco ne piglia, e per questa via si possono vedere, e fare di molte belle cose. E sappiasi che questa prospettiva, che si fa per ragione, misura, ed ordine, si esercita con il sesto, e la riga,

e con la regola di detta prospettiva, cioè braccia, oncie, minuti, pertiche, e miglia. E niuna cosa si fa di cui non si sappia la grandezza appresso o lontano, e precisa di ogni sua parte.

CAPITOLO XXIII.

Secondo modo di prospettiva di Bramantino.

L'altra seconda parte si fa senza misura alcuna, cioè ritraendo ovvero imitando il naturale, ovvero facendo di fantasia. Di questa sorta si trovano più pittori che d'altra, e però tenuti valenti, perchè fanno fatica in imitare il vero minutamente, e secondo quello fanno delle fantasie, ma pur nelle opere loro si veggono di grandi errori, che non commettono gl' intelligenti della ragione del vedere, e dell' operare come ho detto.

CAPITOLO XXIV.

Terzo modo di prospettiva di Bramantino.

La terza parte si fa con la graticola, ovvero in loco della graticola si mette un velo fra il pittore, e la cosa vista, e guardasi nel velo. E quello che batte nel velo si va contornando ovvero profilando sopra 'l velo, stando fermo ogni cosa; perchè movendosi una delle

parti, saria falso poi tutto quello, che fosse fatto, se non si tornasse come prima al suo loco. E con questa graticola si può far maggiore e minore la cosa che si imita secondo che lei appresso essa graticola si tira più in dentro, avendo un carbone di capo ad una canna. E questo ancorchè sia difficile, è buonissimo per ritrarre, perchè fa vedere più chiaramente la cosa dubbiosa. Con questa graticola ancora, ma che i fóri siano più larghi che alti quattro, o sei, o dieci volte tanto, si possono fare di quelle fantasie, che nel seguente libro si diranno.

FINE DEL LIBRO QUINTO.

LIBRO SESTO

DELLA

PRATICA DELLA PITTURA.

CAPITOLO I.

Della virtù della pratica.

Non è dubbio alcuno, che tutte le cose ben composte, e convenienti fra se, cioè che hanno le parti sue corrispondenti insieme nel modo che con la pratica verrò dimostrando in questo libro, dove appunto s'insegna a congiungere essa pratica con la teorica delle cose trattate di sopra ne' precedenti libri, non apportino somma dilettazione, e non dimostrino appieno l'intento di colui che le ha composte: e per il contrario le discordanti, e sconcertate, come ripugnanti alla dolcezza naturale, ed alla chiarezza intellettuale, non portino seco grandissima disgrazia offendendo egualmente e gli occhi degl' ignoranti per il senso naturale, e gli occhi de' dotti per l' intelligenza. Dove abbiamo da considerare, che siccome la composizione è una delle più importanti parti che abbia la pittura, conoscendosi per lei essa pittura praticamente dimostrata agli occhi nostri; così in lei tutto il collegamento, ed abbracciamento delle cose si contiene; poichè ella è quella sola che congiungendo tutte le altre parti insieme, riduce tutto il fascio dell' arte quasi per se solo alla cognizione dei mortali. Perciocchè con l'unione, ed accoppiamento delle cose che convengono, così naturali per imitazioni, ed esperienze, come matematiche per speculazioni, e fondamenti filosofici, ciascun corpo si rende perfetto secondo la sua natura composto, facendo con grandissimo decoro, con larga copia, e con giudicio

mirabile vedere le invenzioni, ed i soggetti che si sono composti, con quelli debiti modi, come se naturalmente fossero, con destrezze ingegnose, e mille ornamenti, che non altrimenti rendono quelle istorie avanti gli occhi nostri lucide e vaghe come si sia il sole al mezzo giorno appresso alle ombre. Ma quanto ajuto, ed insieme quanta soddisfazione ci apporta questa felice, ed artificiosa facoltà? poichè tutti i capricci, fantasie, e ghiribizzi che si sciolgono dal capo fa mostrare con tanto ornamento delle opere, ed accrescimento delle pitture ordinarie, somministrandoci tanti vaghi istromenti che adornano così i tempj sacri, come gl'illustri palazzi dei re; ed insieme nelle proprie istorie tanti ornamenti, lavori, capricci, grilli, e tante altre circostanze, che appresso noi altri pittori aggrandiscono, ed abbelliscono i soggetti delle nostre pitture, non altrimenti che Omero e Virgilio con le lor vaghe poetiche invenzioni abbiano innalzato tanto sopra il vero, ed abbellito quegli le guerre de' greci, e dei trojani, e questi gli errori, e gli avvenimenti di Enea, che già non furono così grandi come da loro sono stati cantati.

Che diremo poi delle significazioni semplici, per le quali ella insegna, e mostra in figura tutta la natura sua, insegnandoci a comporre qualunque cosa immaginata, donde ne nascono tante bellezze degli animi, e contenti delle immaginazioni per la composizione che con quella si può fare delle imprese, armi, favole, e simili. Facendo argomento che anco al pittore si aspetta dimostrare in figura gli ammaestramenti delle umane azioni per le cose naturali ordinate a significare secondo la natura loro per mezzo delle istorie che dipingono;

in modo che non pur s' intendono, ma si godono, e vedono quasi in quella maniera che elle occorsero. Cose però che nella pittura ordinarie si possono chiamare. Ma queste altre dimostrazioni sottilissime per cognizione, profondissime per senso, dilettevoli per esempio, e mirabili per lo splendore che porgono alle anime saggie, e veramente virtuose, non si possono così ordinarie chiamare; perchè in esse bisogna che risplenda il vivo degli splendori celesti, delle furie naturali, degli studj intellettuali, delle diligenze corporali, e delle purgazioni de' colori, acciocchè non siano tenute per grosse pitture, ma per eccellenti, e rare, non per altro dipinte che per mostrar di continuo per gli occhi, e gli animi la vera strada che si ha da tenere per ben vivere, e passar questi nostri infelici giorni fatti di chiaro e scuro, con timore ed amor di quel Signore, la cui bontà volle formarci a sembianza della divinissima immagine sua; acciocchè talmente composti, siccome quelli che comprendessimo tutte le cose intelligibili, celesti, ed elementari, potessimo disponer quelle col debito modo, e comporre con le loro circostanze: sicchè in questo carcere tetro ed oscuro del corpo nostro non facessero strepito, come fanno d'ogni ora, discordando fra se e sconcertandosi, come ebbro delle cose di questo mondo.

CAPITOLO II.

Della necessità della pratica.

Poichè finalmente abbiamo dato fine ai teoremi di quest' arte, resta che in questo libro io tratti delle composizioni, acciocchè ordinatamente si vada procedendo; mostrando come, ed in qual modo le cose dette ne' libri passati convengano insieme, e come si abbiano con ragione ad accompagnare. Il che in somma sarà il soggetto di tutto questo libro, nel quale d'altro non si discorrerà, che del componere in pratica tutto quello che al pittore si aspetta di fare, e gli può occorrere di rappresentare, come già dissi nel *primo* libro parlando di questo genere, e sue spezie: non essendo questa pratica altro che quella ragione, con la quale le parti si compongono nelle opere di pittura; e perciò di tanta importanza, e necessità in quest' arte, che qualunque vuole senza le sue ragioni, ed ajuti procedere ed operare, non è possibile che possa far cosa alcuna degna di lode, nè che bene stia. E le ragioni sue si fondano prima nella cognizione delle cose trattate ne' libri precedenti; però come di fondamento ne ho ragionato prima. Dopo le quali ho seguito poi di trattare di lei, che c' insegna ad accompagnar tutte quelle insieme con ragione, e giudizio. Sì che vediamo che al pittore necessariamente fa mestiero nella composizione delle opere sapere il soggetto, e la natura delle cose che vuole accompagnare, secondo che si è discorso di sopra. Ma sempre nella composizione si ha

da osservar questo, che si fugga la soprabbondanza delle parti, ed ancora la povertà. Imperocchè da quella ne nasce la confusione, ed affettazione che sopra tutte le cose si ha a schivare; e da questa ne risulta l'aridezza, e nudità delle opere, e però da essere fuggita non men che la prima, attenendosi alla via di mezzo con vaghezza, grazia, e maestà, e reggendosi sempre sotto il sentimento dell' istoria, che di quì ne nasce la buona composizione, parte tanto principale nella pittura, che tanto ha del grave, e del buono, quanto è più simile al vero in tutte le parti. E se pure in parte alcuna si vuol variare, si ha d'avvertire alla convenevolezza, ed anco all' accrescimento dell' effetto, ad imitazione de' poeti, ai quali i pittori sono in molte parti simili; massime che così nel dipingere, come nel poetare vi corre il furor di Apolline, e l'uno e l'altro ha per oggetto i fatti illustri, e le lodi degli eroi da rappresentare. Onde soleva dire alcuno, che la poesìa era una pittura parlante, e la pittura era una poesìa mutola. Anzi pare per non so quale conseguenza, che non possa essere pittore, che insieme anco non abbia qualche spirito di poesia; e di rado si è ritrovato pittore, che abbia potuto alcuna cosa dipingere, che subito ancora non sia stato indotto dal genio naturale a cantarla puramente in versi, ancorchè per avventura non sapesse leggere nè scrivere. Siccome tra gli altri fa fede quello *enimma* dei dadi di Bramante, che così dice:

Usciran fuor dalle lor tombe oscure
Ossa di morti alla novella festa;
Figli di quei, che con lor lancie in resta
Voltar la terra con lor spalle dure,

Mostrando con lor segni le avventure;
Ed alle casse d'or fia la tempesta,
Sì che la turba cupida e molesta
Convien che gli bestemmj, e gli spergiure;
Finchè barba di carne, e bocca di osso,
Ai sventurati gli commanderà,
Che ognun si faccia in veste d'occa un fosso:
Allor corpo senz' alma chiamerà
Gli spiriti con vesti bianche indosso,
E ciascheduno il coiro volterà,
E dolcemente canterà,
Laudando Iddio che n' ha vivi lasciati,
Dipoi verrà colui che n' ha creati.

Così si trova che il dotto Leonardo Vinci soleva molte volte poetare, e fra gli altri suoi *sonetti*, che sono difficili a ritrovare, si legge quello:

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia;
Che quel che non si può, folle è volere.
Adunque saggio l'uomo è da tenere,
Che da quel che non può suo voler toglia;
Però ch' ogni diletto nostro, e doglia,
Sta in sì e no, saper voler potere.
Adunque quel sol può, che col dovere
Ne trae la ragion fuor di sua soglia.
Nè sempre è da voler quel che l'uom puote,
Spesso par dolce quel che torna amaro;
Piansi già quel ch' io volli, poi ch' io l'ebbi.
Adunque tu lettor di queste note,
Se a te vuoi esser buono, e agli altri caro,
Vogli sempre poter quel che tu debbi.

Se ne leggono anco degli altri gran pittori gimnosofisti,

come furono il Bonarroti, il Ferrari, il Luini, ed il bernesco Bronzino (1). E da questa conformità generale che diciamo trovarsi fra pittori e poeti, ne segue anco una particolare, che un pittore ha avuto naturalmente un genio più conforme ad un poeta che ad un altro; e nel suo operare ha seguito quello, come è facile a ciascuno l'osservarlo ne' pittori moderni. Perchè si vede che Leonardo ha espresso i moti, e decoro di Omero; Polidoro la grandezza, e furia di Virgilio; il Bonarroti l'oscurezza profonda di Dante; Raffaello la pura maestà del Petrarca; Andrea Mantegna l'acuta prudenza del Sannazaro; Tiziano la varietà dell'Ariosto; e Gaudenzio la devozione che si trova espressa nei libri de' santi.

Ora ripigliando il discorso tralasciato, oltre i suddetti avvertimenti per ben praticare, conviene principalmente avvertire al punto, dal quale derivano tutte le linee, che vanno dai suoi luoghi della circonferenza; siccome nel triangolo, nel quadrato, nel circolo, ed in tutte le altre forme. Ed il punto propriamente è la

(1) Di nome *Angelo*, nato di umile famiglia nel 1502 in Monticelli borgo fiorentino. Fu il più caro discepolo del selvaggio *Pontormo*. Si fece ben presto distinguere con nobilissimi ritratti, e quadri storici di piccole dimensioni, condotti con tanta diligenza ed amore che ebbe il primo grado nella scuola fiorentina dopo *Andrea del Sarto*. L'ingegno del *Bronzino* era universale, perchè non mediocre poeta, dottissimo nella letteratura nostra, onde fu ricevuto fra gli accademici della Crusca. Scrisse versi di vario genere, specialmente berneschi, una lettera a *Benvenuto Cellini* per definire quale delle arti abbia il principato, ed alcune altre lettere pittoriche raccolte dal *Bottari*. Ebbe scuola fioritissima, e basta ad onorarlo un solo allievo, *Alessandro Allori* suo nipote chiamato egualmente *Bronzino*. Morì a Firenze nel 1567.

figura principale che si pone in mezzo delle sopraddette forme. Adunque egli si vuole rappresentare solo in una figura che sia in se ritirata. Ed in una linea che ha due punte nelle sue estremità, le figure postevi sopra vogliono guardarsi l'una verso l'altra terminando nel punto che è in mezzo. Nel triangolo che ha tre parti, le figure poste sopra ciascuna di esse parti hanno da guardarsi parimenti al punto, così nel quadrato, che ha quattro canti, così finalmente nel circolo, quante figure si gli vogliono fare d'intorno, tutte hanno da riguardaro al punto, siccome a causa principale, e principal soggetto, dal quale derivano tutte le altre parti. Adunque le principali figure vogliono essere collocate nel mezzo, e tutte le altre parti vogliono essere collocate intorno. Di questa natural prudenza fanno fede le prime istorie che siano state fatte dai più rari pittori che abbia avuto l'età nostra, come di Raffaello nelle loggie papali (1) in un gran quadro, dove si accomoda la teologia con la filosofia, è nel mezzo l'Ostia sacra sopra l'altare co' dottori intorno, e dietro loro altre genti che sopra quella disputano. V'è ancora un'altra istoria, dove finge S. Paolo in Atene, il quale predica ai filosofi (2). E di più v'ha finto il monte Parnaso con le muse, ed i poeti, ed Apolline nel mezzo, sic-

(1) Non nelle loggie del palazzo Vaticano in Roma, ove in 52 piccoli affreschi sono effigiati i fatti principali del vecchio testamento, ma nelle sale a queste contigue.

(2) Di tale istoria ne fu fatto da *Raffaello* il cartone, per eseguirne in Fiandra l'arazzo. Questo con molti altri adorna il palazzo Vaticano; quello vedesi a Londra nella galleria d'Hampton Court. *Marc' Antonio Raimondi* sù i disegni del Sanzio ne formò una bella, e ricercata incisione.

come registro del tutto. Ne fa fede anco la pittura del Bonarroti nella cappella papale, dove ha rappresentato Cristo, che giudica i buoni ed i rei, nel mezzo, siccome principal soggetto. Insomma tante mirabili opere e tavole che si veggono per il mondo, si veggono tutte fatte in questa forma dai prudenti artefici; i quali ancora ne'palagi, nelle guerre, e trionfi hanno da collocare nel mezzo della scaramuccia il principe, come soggetto principale e trionfo ancora il capitano vittorioso.

Nelle cose lascive si hanno da fuggire tutte quelle parti, che possono offendere gli occhi de' continenti; ma vanno espresse in modo che nulla di lascivo si veda, ma si cuopra con destrezza e grazia. Che ancora che molti arguti, e prudenti pittori tengano che non si possa fare alcuna cosa, se non vi si frammettono di questi magisteri, ed atti lascivi, come hanno usato Raffaello, Cesare da Sesto, Michelangelo, Leonardo, Giulio romano, il Parmigianino, Perino del Vaga, e tutti gli altri eccellenti; nondimeno nei luoghi religiosi le facciate e tavole vanno collocate in modo, che conformino alla nobiltà degli occhi, come sarebbe a dire che le parti posteriori de' cavalli, ed altri animali non si veggano davanti, ma di dietro, come parte indegna d'esser vista, ma si gli faccia mostrare il fronte, e si lascino le parti che possono offender gli occhi indietro. In somma tutte queste cose vanno accomodate con prudenza, perchè ella è quella che dà il garbo, e la grazia a tutte le cose. Onde volendo far, per esempio, un quadro che fosse alto di proporzione sesquialtera, si doverà far la figura alta di proporzione sesquiquarta, e se nelle maggiori istorie si cresce in grandezza, si

ha da fare acutamente crescere le figure poco più della naturale bellezza della vista, per la convenienza che ha con loro, ancora che le istorie siano in dupla, tripla, e quadrupla proporzione. Questa via però s'intende per le facciate appresso, perchè in quelle di lontano bisogna maggiormente usar la prudenza prospettiva, e disegnate, ed abbozzate con una lunga canna, acciocchè l'occhio le possa ben signoreggiare, e riguardare il tutto; e possedendo le parti, anderà più appresso, disponendo i membri suoi con una canna più corta, sì che la istoria riesca con vera prudenza espressa. Ora essendosi detto assai di questa necessità della pratica, seguiterò a dire delle regole della proporzione, e poi delle altre, come leggendo intenderai.

CAPITOLO III.

Regole della proporzione circa al corpo umano.

Le membra hanno da essere fra di loro simmetre, misurate, e proporzionate armonicamente, sì che non si vegga in alcuna figura una testa grande, un petto piccolo, una mano larga, una gamba più lunga dell'altra, e simili inconvenienti. Per non fare cotali errori nella proporzione, sarà utilissima regola aver nella mente, e nella memoria la quantità, e misura delle ossa principali in ciascuna proporzione. E non facendo questo, almeno è bisogno avere nella mente la proporzione che hanno le ossa principali fra di se; perchè secondo la

dottrina di Aristotile, quello che sta fisso, si varia e muove poco; misura, o almeno dà la regola della misura di quello che si muove, cioè la carne. Perchè le ossa non si piegano mai, ma sempre occupano il suo spazio conveniente. Onde avendo nella memoria la sua proporzione, non si farà errore almeno grande in alcuna proporzione di tutto il corpo, ancora che la carne, i muscoli particolari, e le pelli si pieghino, ovvero si muovano. E chi sapesse la proporzione delle ossa insieme con la proporzione dei muscoli, sarebbe signore dell' arte.

Per fare una figura vestita che sia proporzionata, convien disegnarla prima ignuda con la sua vera proporzione, che così riuscirà simmetra ancora quando si vestirà poi con la debita proporzione. Ma perchè molte regole si anderanno in diversi luoghi di questo libro, e negli altri che servono alla teorica, insegnando, per regola generale dirò che a fare che gli errori nella proporzione siano sopportabili, sarà bene far le mani e le dita più presto lunghe che corte, la testa più presto piccola che grossa, che fu avvertenza di Lisippo (1)

(1) Uno de' più eccellenti scultori greci, nacque a Sicione circa 360 anni avanti G. C.; contemporaneo a' grandi scultori, come il fratello *Lisistrato*, *Stenide*, *Eufronide*, *Sostrate*, *Jone*, e *Silanione*, li vinse tutti nella squisitezza delle opere, ed anche nel numero. Dicesi da prima esercitasse un'arte fabbrile, che poi si fosse dato alla pittura, cui abbandonò prestamente per la scultura. Non ebbe a maestro che il Doriforo di *Policleto*; poi cercando un miglior modello, chiese ad *Eupompo* chi dovesse imitatore, questi rispose: nessuno, ma la natura. Massima a cui si attennero pochi scultori, e meno adesso che mai. Egli compiè la rivoluzione dell' arte fatta da *Fidia*, operò nella capigliatura con incognita perfezione, diminuì la grossezza delle teste, infuse nelle sue statue leggiadrìa e grazia, di

(ancora che Zeusi facesse sempre le teste grosse, onde anco ne fu tassato) il petto più largo che stretto, i piedi più piccoli che grandi, le gambe più presto lunghe di stinchi che corte. Che perciò sono tollerate di cotal proporzione in molti valenti uomini, perchè accrescono bellezza alla beltà, come si comprenderà anco più chiaro nel capitolo *della pratica dei lumi*. Un'altra regola della proporzione ancora è, che ella ha il suo fondamento proprio non solamente nella quantità così continova come discreta, ma ancora nella qualità; e però è bisogno servare ancora questa, e non fare per esempio ad Eva nel paradiso le mani di vecchia; a Nestore, o a Giobbe il collo, ed il petto di Ganimede; a Narciso le gambe robuste di Milone Crotoniate; e come usano di far molti, la carne liscia e

cui mancavano talvolta gli antichi. Se nella scultura *Fidia* è Eschilo, il Sofocle è *Lisippo*. La Grecia intera levossi e venerò tanto artista; *Alessandro* decretava che solo *Apelle* potesse dipingere la sua immagine, *Pirgotele* scolpirla su pietre preziose, *Lisippo* eseguirla in bronzo. Nè il numero delle sue opere nocque alla perfezione; giacchè questa non tolse a quello, e *Plinio* le fa ascendere a seicento dieci, numero esagerato se si consideri i varj colossi di bronzo, e le sue statue equestri. La fortuna sorrise a *Lisippo*; i popoli della Grecia e dell'Asia pregavano per avere sue opere; volle Taranto un colosso di quaranta cubiti; Tespi ebbe un Cupido in Bronzo, che oscurò quello di *Prassitele* in marmo pentelico. Quando *Alessandro* volle rimeritare di gratitudine eterna que'cavalieri che morirono per lui al passaggio del Granico, ne ordinò a *Lisippo* le statue equestri; Atene pentita credette di poter riconciliare i Mani di *Socrate*, chiedendo a *Lisippo* la statua. L'Eroe macedone si compiaceva di ragionare con lui, ed egli ne fece un numero grande di statue, rappresentandolo in ogni epoca della sua vita; la più rassomigliante al Macedone, e spirante più nobiltà, parve sì bella a *Nerone* che volle indorarla e sconciolla, onde si dovette levare l'oro; stolta illusione che si vorrebbero fare i potenti, cioè che il ricco sia bello! Roma

bella a chi ha la barba, e le ciglia bianchissime. Conviene adunque proporzionare il tutto di tal modo, che non sia membro vacante dal suo proprio e condecente officio; sì che le membra dei morti si convengano ne' morti sino a un' ugua, e quelli de' vivi con simili altre armonie, che si debbono mostrare in ogni istoria. E guardandosi di non fare come certi pittori, che rubbano una mano del Mosè di Michelangelo, un panno d'una stampa, un piede di Apolline, una testa di Venere, cose impossibili che convengano tutte insieme. Perchè è regola certa non esser possibile, che una figura fatta in un luogo ad un proposito, mai più si possa fare in altro luogo per altro proposito. Contra questo precetto è anco il dipingere edificj, mentre che Adamo pecca nel paradiso, come fece Raffaello, per quanto

ammirò fra le sue maggiori conquiste alcuni capilavori del greco scultore, come la statua d'un uomo in atto d'uscire dal bagno, detta *Apoxiomenes*, messa dinanzi le terme di *Agrippa*. E tanto se ne invaghì il popolo romano, che quando *Tiberio* volle trasferirla nel suo palazzo, nacque un tumulto, il popolo chiese la sua statua, e *Tiberio* non ardì ricusarla. Costantinopoli ne possedeva varie, un Ercole e l'Occasione, il capolavoro dei suoi capolavori, a cui l'antichità tributò ogni encomio, per cui si disse il bronzo abbia fatto l'ufficio della natura e trasgredito le sue leggi. Ambedue queste opere perirono a Costantinopoli quando i Latini la devastarono nel secolo XIII. Per fatalità, niuno de' molti suoi bronzi a noi giunse; alcuno, ma senza fondamento, credette suoi i celebri cavalli di S. Marco; dicesi che l'Ercole *Farnese* sia una ripetizione del suo Ercole: sciagura veramente gravissima alle arti moderne che non possano riconoscere un solo esempio di tanta squisitezza. Non è inutile ricordare che *Lisippo* chiedeva parere ad *Apelle* delle sue statue, e questi lo consultava nelle sue pitture. Di *Lisippo* furono allievi i suoi figli, *Laippo*, *Beda*, ed *Euticrate*, inoltre *Carete* di Lindo, *Fenice*, *Eutichide* di Sicione, e *Damea* di Crotone.

mostra una carta sua intagliata da Marcantonio, o 'l fare città mentre che Caino uccide Abele, e simili. Però tanto più si ha d'avvertire all'osservazione di queste proporzioni, perchè anco i più saggi inciampano, e massime guardarsi dal far figure che non servino la vera proporzione, nel quale errore incorse uno dei due grandi. E quella proporzione tenuta da Raffaello in quel quadro di S. Domenico di Napoli, è contra l'arte, mentre che fa l'angelo Raffaello di buona statura, e Tobia fanciullo che in quella etade acerba e tenera non poteva verisimilmente far così lungo viaggio, e camminar tante miglia, come dice la scrittura.

Nelle istorie, e composizioni di molte figure si ricerca che il pittore sia vario nella proporzione, perchè la varietà consonante diletta per l'armonìa che in lei risuona. Ed a questo fine nel libro *della proporzione* ho descritto varie maniere così di proporzioni d'uomini, di femine, di fanciulli, come di altre cose. Il qual precetto è generale per queste parti della pittura, cioè per lo moto, e per il colorare; perchè in ogni istoria quanto più il pittore varia la proporzione, l'età, il moto, e decoro delle figure, e quanto più è vago nel colorare, tanto più rende l'istoria dilettevole; come eccellentemente hanno fatto sopra tutti gli altri Raffaello, Polidoro, e Gaudenzio, e de' germani Alberto Durero, Luca d'Olanda, e Giovanni Mabusio (1).

(1) *Giovanni Mabuse*, o *Demabuse* nacque in un villaggio dell'Ungherìa chiamato Maubeuge nel 1499. Giovinetto viaggiò assai, venne in Italia, e quivi studiò lungamente, da cui riportò il primo nelle Fiandre e in Germania la maniera di comporre le istorie, e la scienza del nudo. Di grande ingegno, e di molto studio in

La proporzione del corpo umano di dieci faccie è la più bella di tutte; e per questa ragione i savj scultori antichi facevano il suo Iddio Giove, che era principe di tutti, di questa proporzione. Onde se il pittore vorrà dipingere un uomo di bellissima simmetrìa, lo farà di questa proporzione; che veramente è quella che conviene agl' imperatori, re, e monarchi. E di questa proporzione i pittori antichi formarono le lor figure, come usò l'altiero Parrasio per il grandissimo rilievo che dava a loro, Apelle per la venustà, e Protogene (1) per la estrema diligenza. E fra i moderni

sua giovinezza, dipinse molte storie sparse quà e là per l'Olanda, cui aveva percorsa con *Luca d'Olanda*, e anche per l'Inghilterra; tra cui una deposizione di croce per un' abbazia di Middelburgo, è considerata il suo capo d'opera. *Alberto Durero* viaggiò d'Anversa a tal luogo, appositamente per ammirarla, e la disse meglio colorita che disegnata. Fra le opere non anche perite conservasi in Amsterdam una bella decollazione di S Gio. Battista fatta con certa acqua, o sugo, che inventò per non far uso di mestica, di maniera che può piegarsi e ripiegarsi la tela senza che si guasti mai il quadro. *Enrico VIII* re d'Inghilterra lo volle nella sua corte a' proprj servigj, e vi fu lungamente. Invecchiando, si allontanò a poco a poco dalla sobrietà giovanile, si ubbriacava volentieri, e cadeva spesso in imbrogli. Serviva il marchese di *Varens*, quando venne ad alloggiare *Carlo V* presso questo signore; il quale per onorare così gran principe, vestì tutti i suoi di damasco bianco. *Mabuse* vendette l'abito di seta al taverniere, e ne sostituì uno di carta dipinto a fiori bianchi imitanti il damasco. Piacque all'imperadore l'abbigliamento, e fattoselo avvicinare, scuoprì l'artifizio del pittore, e ne rise. Non così il marchese, che credendosi svergognato da tale soperchieria, lo gastigò con alcuni mesi di prigionìa, durante i quali operò alcuni preziosi disegni. Egli dipingeva inoltre il ritratto con verità sorprendente. Morì a Middelburgo nel 1562.

(1) Pittore greco, fiorente verso la CII Olimpiade, 336 anni avanti G. C. nacque a Canno, città della Caria, suddita ai Rodii. Ebbe umile culla; i suoi principj furono oscuri, e visse 50 anni

si vede per la maestà e bellezza in Raffaello; per la furia e grandezza nel Rosso; per la cura ed industria in Perino; per la grazia e leggiadria nel Mazzolino; e per la fierezza in Polidoro.

Dopo questa, gli antichi considerando che la proporzione umana di nove teste ha il secondo loco nella bellezza, facevano certi suoi Dei Apolline e Bacco di questa statura, della quale appresso di noi si possono dipingere S. Giorgio, S. Michele, S. Sebastiano, e si-

della sua vita senza grido, senza agiatezza, noto appena a quei di Rodi. Alcuni asseriscono che giovane sussistesse dipingendo navi; ma questa opinione dietro l'esame di alcuni eruditi non sembra abbastanza fondata. La sua fama principia col *Gialiso*, pittura ordinata dai Rodii, che è il capolavoro di *Protogene*. Nel condurre quest'opera durò sette anni interi, non cibandosi che di lupini indolciti. Nondimeno la povertà non seppe affrettarlo d'una pennellata; ridipinse quattro volte la tavola per assicurarla dalle ingiurie del tempo, e fece con essa maravigliare *Apelle*, che non vi trovò grazia eguale alla diligenza e alla fatica. Quello che l'opera rappresentasse non è ben certo: i più vogliono che rappresentasse un giovane bellissimo, cioè *Gialiso* fondatore di una città rodia, da esso così chiamata, o il genio tutelare di essa. Appiedi era un cane, rispetto al quale, racconta *Plinio* il fatto della spugna che gettata dal pittore contro il quadro, perchè non sapeva esprimere la schiuma che imbratta la bocca dell' affaticato animale, facendo il cane ciò che *Protogene* non aveva saputo fare. Ma ciò si racconta d'*Apelle* quando dipinse un cavallo. *Apelle* contribuì a trarlo dall'oscurità. Sapendo che i dipinti di *Protogene* non erano ricercati, ne comperò uno per cinquanta talenti, facendo credere che volesse rivenderlo come proprio. I concittadini di *Protogene* aprirono gli occhi sul suo merito, e scopersero qual grande artista potessero vantare. Ito *Apelle* a Rodi si recò alla sua casa mentre era assente, e richiesto dalla fante chi fosse, rispose tirando una sottilissima linea su d'una tavola preparata a dipingere, e si ritirò. Ritornato *Protogene* egli riconobbe *Apelle* a tal linea, e con diverso colore entro alla medesima linea ne tirò un'altra più sottile, ordinando che fosse mostrata ad *Apelle* se ritornasse. Il che avvenne. E

mili. Ma come che Apolline, e Bacco richiedendo le membra, ed i muscoli dolci e soavi, accompagnati da una gracilità leggiadra, e delicatezza piacevole e molle, tuttavia Bacco debbe anco eccedere un poco più, come quello che mena la vita nelle delizie, e nelle morbidezze in compagnia delle muse tutto il giorno, ed Apolline dee essere rappresentato un poco più fiero di muscoli per l'esercizio del saettare, e nel resto ambi hanno da essere sempre giovani e belli.

questi, vergognandosi di essere superato, divise le due linee con un terzo colore, non lasciando spazio a sottigliezza veruna. *Protogene* si diede per vinto, corse al porto, cercò l'emulo con sollecitudine, e da tal giorno gli unì la più stretta amicizia non turbata da gelosia d'ingegno, o di fama. Questa tavola, senz'altro dipingervi sopra, fu lungo tempo conservata come monumento della loro amicizia, ed arse a Roma nel primo incendio del palazzo dei Cesari.

Il quadro di *Gialiso* divenne l'onore di Rodi; e se credesi a un fatto narrato da molti storici, egli ne fu la salvezza. *Demetrio Poliorcete*, che l'assediava, preparavasi ad abbruciare la porta più debole della città; ma avvertito che il *Gialiso* ornava quel luogo, egli preferì di lasciarsi sfuggire la vittoria, piuttosto che tôrre al mondo un'opera così bella. Durante l'assedio, *Protogene* abitava tranquillamente in una casetta in mezzo alla schiere nemiche degli assedianti. Sorpreso di ciò *Demetrio*, interrogollo con qual confidenza restasse fuor delle mura, e rispose *Protogene*: io so che tu fai guerra ai Rodii, e non alle arti. Laonde quel principe pose genti a difenderlo. Tale fatto accrebbe la fama del quadro dipinto in mezzo al fragore delle armi: rappresentava un Satiro che riposava suonando la zampogna, e presso vi era un fusto di colonna, sul quale posata una quaglia di tale verità, che esposta al pubblico, tutti riguardarono l'augello e dimenticarono il Satiro, ed egli allora lo cancellò benchè sì perfetto. Il suo *Gialiso* trasportato nel tempio della Pace a Roma arse anch'esso in un incendio. Sotto *Tiberio* si vedevano ancora a Roma disegni e abbozzi di questo artefice, il quale fu inoltre ottimo modellatore; e fuse parecchie statue di bronzo, e scrisse anche due *libri* sulla pittura, e sulle figure.

La proporzione di otto teste tiene il terz'ordine nella bellezza, e di questa facevano gli antichi il suo Nettuno per essere manco delicato di quella di Giove. Con tal proporzione Nettuno, e gli uomini che si dipingono in questo grado di bellezza, richiedono le membra composte con un poco di crudezza, e rilevamento, sì che i muscoli si veggano più profondi e fieri che in Giove; e di questo modo si hanno da pingere gli uomini communi.

La proporzione di sette teste è accomodata per fare gli uomini robusti, e di spalle ample, e membra rilevate, come soldati, ed altri uomini forti e robusti, ai quali convengono membra grosse, e muscoli rilevati e forti, che dimostrino terribilità, con un tirarsi all'atto senza scadere punto come fanno i corpi deboli, ed un legare di tutta la vita con tutti i muscoli principali con gran fuggimento dei piccoli; perchè questi soli rendono il corpo fortissimo, e tremendo a vedere. Di che si vede miracoloso esempio in Roma in Campo di Fiore nel palazzo di Farnese in quell' Ercole fatto per mano dell' eccellente scultore greco chiamato Glicone (1). La proporzione dell'uomo

(1) Non è citato da alcuno degli scrittori antichi di cui ci restano le opere, venne però restituito all' immortalità da questa famosa statua, sulla quale leggesi a grandi caratteri il nome di *Glycon.* Questo capolavoro unisce lo stile grandioso, e maschio dei più antichi alla finezza dell' esecuzione onde si distinse *Prassitele.* Arguiscono gli scrittori moderni che egli sia vissuto appunto dopo *Prassitele* per la forma dell'*omega* introdotta soltanto dopo i tempi di *Alessandro.* Il non trovarne menzione in *Pausania*, fa credere che questo artefice sia stato chiamato dai romani in Italia sul finire della repubblica.

armigero, collerico, e marziale richiede le membra fra di loro composte crudissime e spiccate, magre, e tirate all' insù, come a dire le polpe delle gambe molto alte, e lontane dai talloni, e le spalle tirate all'insù, sì che pajano avere non so che di grassezza, non altrimenti che Ercole: per il che pare che abbiano un poco di gobbo. Oltre di ciò vogliono avere del lungo, e del torto alquanto, e le dita della mano, e dei piedi hanno da essere grossissime ai nodi, e sottili agl' intervalli, benchè siano lunghi, e liberi. E di questa maniera dovevano essere le figure di Apelle, di cui si dice che le faceva più che tutti gli altri scarnate, e magre. E così Plutone si dipingeva con le membra, ed i muscoli più rustici e forti che Nettuno, e conseguentemente più rilevati, apparenti, forti, e ben quadrati, sì che vedendoli rendevano non so che di ardire e forza, non altrimenti che siano i corpi robusti ben fatti, i quali per la fatica hanno rilevati molto i muscoli, come si hanno da fare i contadini, i galeotti, e simili. Questa maniera seguitava Michelangelo, il quale veramente nacque per dipingere gli uomini forti, robusti, e feroci, e non gli Adoni morbidi, dolci, e soavi. E per questo forse non volle far la mano che manca all'Adone di Campo di Fiore in Roma in casa del vescovo di Norcia (1). Al corpo bello, come di Giove, o di Adone, non farà il pittore membra rustiche, e fuori d'ordine, come farebbono quelle membra di Ercole rilevate; ma guarderà a una soavità armonica delle membra bellissime, e delicate senza crudezza

(1) Ora nel museo Pio-Clementino al Vaticano.

alcuna. Il medesimo osserverà in Cristo, non però con membra tanto dolci, e delicate, che non possano dimostrare la propria virilità nel migliore, e più bel modo che sia possibile. Questa istessa regola terrà nella pittura di Ercole, cioè non vi mescolerà le membra di Adone dolcissime e delicate: però fu di grandissima eccellenza quella pittura antica, nella quale fu finto esser Meleagro morto, dove quelli che lo portavano pareva che si affannassero, e che si affaticassero con tutte le membra; e nel morto non si vedeva membro alcuno che non facesse l'officio suo di morto, poichè tutti pendevano, e si abbandonavano.

La proporzione poi di dieci faccie, che nel libro della proporzione abbiamo attribuito a Venere, conviene a tutte le femine bellissime. Dove è bisogno aver gran considerazione, che nella pittura per esempio di Venere, o di qualsivoglia femina bella, le membra siano morbidissime, di maniera che non si vegga crudezza alcuna nè ancora si accenni; e che non cadano, ma siano bene attaccate in modo che non si dilatino, e non vi si possa in somma desiderare maggiore tenerezza; cosa che osservò grandemente in queste Nicia pittore antico (1), ed ancora Zeusi, e più di questi

(1) Scolare di *Antidoto*. Fu così perseverante nel lavoro che i servi dovevano talvolta avvertirlo che aveva obbliato di mangiare. Con singolare artificio distribuiva la luce, che prestava ai suoi quadri un rilievo straordinario, e dipingeva con diligenza le donne. Uno de' suoi più cari lavori rappresentava una pitonessa evocante le ombre, soggetto tolto da *Omero*, e trattato con *omerica* sublimità, pel quale il re *Tolomeo* offerse sessanta talenti; ma *Nicia*, più amante di gloria che di ricchezza, ricusò il prezzo, e donò il suo dipinto ad Atene. Per ciò i grati concittadini gli eres-

Apelle, che dimostrò agli occhi la tanto celebrata Venere (1), nella quale superò il cantar di Omero. E poscia de' scultori felicemente osservò colui, chi chi egli fosse, nella Venere che si vedeva in Roma alla vigna di Papa Giulio; e quell' altro artefice che fece la Venere di Belvedere; e Francesco Moschino (2) raro scultore che fece la Venere maggiore del naturale, che

sero una tomba tra quelle degli uomini benemeriti dello stato. A Roma nei portici di Pompeo si ammirava un suo *Alessandro*. Vi esisteva pure un *Bacco* nel tempio della Concordia; e due altri nell' edifizio destinato ai comizj. *Nicia* conosceva un' intonacatura nominata *circumlitio*, con cui egli dava alle statue di marmo una verità, ed una trasparenza che le avvicinavano alla natura. Di ciò, e lungamente parla *Quatremère de Quincy* nel suo *Giove olimpico*. Uno dei capilavori di *Nicia* fu un *Giacinto*, modello di grazia, e di bellezza, per ordine di *Augusto* trasportato da Alessandria a Roma, poi da *Tiberio* consacrato nel tempio cui eresse in onore di *Augusto*. Fiorì dopo la CXII olimpiade.

(1) Chiamata *Anadiomene* (nascente dall' onde), che dipinse dopo aver visto la bella *Frine* nudata nel mare.

(2) Figliuolo ed allievo di *Simone Mosca*, fioriva ad Orvieto circa la metà del secolo XVI. Fornito d' ingegno, e di molta pratica, perchè aveva maneggiato lo scalpello sin da fanciullo, a quindici anni condusse sotto la disciplina del padre alcuni angioletti ripieni di stupenda bellezza per quell' età. Perciò ajutò il *Mosca* in varie di lui opere, ed oltre che scolpire soltanto ornamenti, si diede anche a lavorare di statue; e pel duomo di Orvieto fece quelle di S. Sebastiano, di S. Pietro, di S. Paolo di competenza a *Raffaello da Montelupo*. Morto suo padre, venne eletto in luogo di lui dagli operaj di quel duomo. Se non che dovette finire a Messer *Roberto Strozzi* due preziose figure di marmo, cioè Marte e Venere. Poi recossi a Firenze, dove il Duca *Cosimo* il fe' lavorare nella cappella della Nunziata, e dove eseguì un Adamo ed Eva scacciati dal paradiso terrestre. Questo valente scultore, splendida stella ecclissata da tanti soli del cinquecento, operava ancora mentre *Vasari* scriveva la sua storia, il qual tenne sì del genitore che del figliuolo non breve ragionamento.

si trova appresso il duca di Savoja; ed ancora di pari con gl'istessi antichi hanno saputo osservare Raffaello, Perino, il Rosso, il Mazzolino ed il Correggio, massime nel disegnare, e colorire donne giovani con quelle proporzioni, e morbidezze che gli si convengono. E con questi furono per cotal via pronti nel fare i fanciulli insieme Andrea del Sarto, Gaudenzio, ed il Pordenone. La medesima morbidezza, siccome espresse Leonardo Vinci, si ricerca ancora in Cristo pargoletto, e negli altri fanciulli che richiedono le membra tonde, soavi, e piene di dolcezza, senza muscoli crudi, ed aspri. Ma questa proporzione di dieci teste nella femmina è straordinaria; e di questa si potranno fare le ninfe dei monti, fiori, prati, e fonti. In somma conviene alle femine stravaganti, date, ed applicate a simile esercizio.

Gli antichi facevano la statua di Giunone di proporzione di nove faccie, considerando che Giunone non era così grave come la Dea Vesta. E perchè anco non è così svelta, nè perfettamente bella come Venere, non la facevano manco di dieci faccie. Di questa proporzione si potranno fare tutte le donne di mediocre bellezza, e di autorità, come sono regine, duchesse, e simili. A queste quando escono dall'età della giovinezza venerea si richiedono le membra composte insieme, in maniera che comincino a cadere alquanto, come le poppe, le polpe, e simili; e si gl'ingrossi la pancia, e la cintura, poichè vanno perdendo la freschezza venerea, e si dilatano alquanto, divenendo molli, e languide. Di tutti questi precetti si vedono mirabili esempj nelle statue antiche, così in Roma, come in altri luoghi.

Della proporzione di nove teste si comprende dalle reliquie rimaste dell' antichità, che quelli peritissimi scultori antichi l'attribuivano a Minerva, Diana, e Flora, perchè questa quantità de'corpi è tutta gracile, e colma di leggiadria, e grazia. Però benissimo converrà a vergini di mediocre bellezza. Perchè quella di diece faccie tiene il primo luogo, quella di nove il secondo, e questa il terzo. Conviene anco questa terza a femine che hanno agilità, prestezza, e velocità, come sono certe vergini, ninfe, e muse; ed in particolare a Minerva si richiedono le membra composte bellissime, con certa vivacità e fierezza, che sia atta a dimostrarla esercitata nella guerra; ed ancora con certa acutezza, e misura senza grossezza o impedimento alcuno, acciocchè parimenti possa essere conosciuta per eccellente nella sapienza. Onde si gli daranno le membra tirate all' insù, che punto non scadano, bene attaccate, e belle senza soverchia morbidezza, ma stringata, magra, e minuta d'ossa; con occhi acuti sfavillanti di sotto l'elmo, come due stelle. I muscoli dovranno essere poco apparenti, nelle chiavi dei membri con sottigliezza di disegno accennati, ed il naso vorrà aver del sottile, ed acuto; e così gli occhi. Le poppe saranno piccole, e poco più rilevate che a un maschio, e le labbra sottili; nel qual modo vanno ancora dipinte le antiche guerriere assirie, ed amazoni.

La proporzione della femmina di otto, ed ancora di sette teste conviene alle matrone gravissime, e piene di maestà; onde gli antichi scultori facevano la dea Vesta di cotal proporzione, e noi potiamo fare la Vergine Madre dal tempo della passione di Cristo in

poi. Di questa si possono fare le sibille, e Maria sorella di Mosè, e simili profetesse, e matrone di grande autorità, ed altre matrone vecchie grosse e grasse, che convengano però più alla proporzione delle sette. Le membra e muscoli della madre Vesta, con cui vanno di pari le matrone vecchie, e grosse, hanno da essere con pochi muscoli, e cadenti, come la pancia, le poppe, le natiche, le mascelle, le polpe, e simili luoghi dove il grasso abbonda con la carne.

I fanciulli poi che cominciano ad andare e sostenersi, ricercano le membra un poco risentite di muscoli, e manco morbide, come in un S. Giovanni appresso a Cristo, nel quale le membra si faranno più magre, ed alquanto più muscolose, tuttavia però così teneramente che vi si vegga vigore, e gracilità. E quanto alla lunghezza del corpo, la generale è che il fanciullo di sei teste, cioè di età di tre anni, giunga alla metà di quello che ha da essere; e quello di quattro teste, cioè di sei mesi, giunga sino al ginocchio.

Oltre queste regole deve considerare il pittore la qualità di ciascun membro, cioè se è molle, o di persona grassa o magra; e così quando la figura si pone assisa sopra qualche sasso, o altra cosa dura, hanno da vedersi le natiche allargarsi, e soprabbondare in fuori per la grassezza, e quantità della carne, come a simiglianza si vede nella Maddalena del re di Spagna, la quale ha la mammella destra oppressa dalla mano destra di essa Maddalena, e però gonfiata dolcemente. Ad esempio della quale, e di molte altre opere di valenti uomini, come di Tiziano, e di altri, ci possiamo regolare in rappresentare tutte le altre par-

ti; come quando uno inchina la faccia ad una banda, far che quella parte della mascella che pende gonfi, e l'altra si ritiri, e si allunghi; e nelle braccia le membra si allarghino più, mentre che esse stringono qualche cosa; e così le gambe mentre si appoggiano a qualche cosa, ed i piedi mentre che posano si allarghino; e così la polpa di una gamba posta sopra un ginocchio, il quale per esser duro, fa poco movimento dove quella si allarga.

Ed ancora che il satiro, ed il centauro abbiano le membra diverse, è però bisogno che il satiro, e simili mostri abbiano la sua proporzione di modo, che il suo mezzo sia appunto in quel luogo dove lo ha ancora l'uomo; e che di là in giù siano corrispondenti tra se le gambe caprine, o quali si siano d'altri mostri. Guardisi anco il pittore che per dimostrarsi perito nell'arte dell' anatomia non esprima in tutti i corpi tutti i muscoli che l'anatomista trova, quando esercita l'arte sua ne' corpi naturali, come fece Michelangelo, ma imitando in ciò il prudentissimo Raffaello seguiti la natura, la quale in Ercole, ed in un uomo marziale dimostrano rilevati quasi tutti i muscoli, ma in un giovane o in una bella femmina, certi muscoli cuopre e nasconde, certi altri soavemente scuopre, e dimostra di carne e pelle dolcemente coperti, con certa armonica morbidezza. Le membra hanno da essere bene attaccate, di modo che punto non cadano, o si dilatino, o storcano fuori di proposito, ancora che talvolta la ragione vuole che si dilatino, e che si storcano conformi al moto o violenza del corpo naturale.

La superficie, massime nel corpo umano, è gran-

dissima parte della bellezza, talmente che quella faccia dove le superficie saranno in tal guisa aggiunte insieme, e con tal'arte, che i lumi dolcemente scorrano, generando ombre soavi senza alcuna asprezza di angoli, meritamente si dirà che abbia una principalissima parte della bellezza. Per il contrario quel volto che avrà alcune superficie grandi, ed altre piccole, in una parte spinte in fuori, in un' altra troppo nascoste, e ritirate in dentro, come si vede ne' vecchi, veramente sarà bruttissimo a vedere. E quello che si dice del volto s'intende di tutto il corpo. La bellezza superficiale in somma consiste in questo, che l'aria, o corpo non abbia nè in tutto molto del concavo, nè ancora dello sferico, ma tenga del mediocre; perchè quel poco di concavità lo fa tener del maschio, dove senza quella avrebbe troppo del fanciullo. E se troppo del concavo, e del magro tenesse, avrebbe troppo del vecchio. Aumenta ed accresce assai alla bellezza delle figure quello che solevano fare i valenti scultori antichi, cioè certo ciuffetto di capelli in fronte, che certamente apporta un non so che di bello, e di leggiadro, restando la fronte bassa un terzo manco. Per cagione di questo effetto solevano ancora gli antichi rappresentare le donne belle in questo modo, cioè col capo piccolo, con la fronte nè troppo ampla, nè troppo innalzata, con le ciglia inarcate, con gli occhi grandi, col collo mediocremente lungo, con gli omeri stretti, e le braccia di sopra grosse e tonde, che verso le mani si vadano restringendo, con le mani lunghe e morbide, e le unghie lunghe, ed al fine rilevate in su, ma strette e sottili; col petto largo, e rilevato, ed alcuno spazio

fra l'una e l'altra poppa, con la cintura del corpo stretta, col ventre rilevato, l'umbilico profondo, coi fianchi ampli, le coscie grosse e tonde, e dal fianco al ginocchio lungo, e dal ginocchio abbasso alquanto più corto che nell' uomo; e finalmente co' piedi piccoli. Ultimamente è necessario ancora nelle figure, e massime nelle istorie, servare la proporzione delle armi, e delle vestimenta, ed abiti, ed in somma di tutte le altre cose. Imperocchè d'una foggia si arma, e si veste l'italiano, d'altra maniera il tedesco, di altra il turco, e di altra il romano antico. Contro il qual precetto peccano molti, che in certe battaglie fanno gente armata alla romana per tedeschi e barbari, e moderni per antichi, e spagnuoli armati alla romana, e francesi vestiti alla spagnuola.

CAPITOLO IV.

Regole del moto del corpo umano.

Essendosi trattato in gran parte dei moti che si possano causare in un corpo dai varj affetti dell' animo, è ragione che si parli ancora dei moti proprj di esso corpo, acciocchè facendosi egli muovere in tutti i modi, non si venga a storpiare, e fargli stendere le membra in quel modo che non può, e non gli è possibile. Questi moti nascono dalla ragione delle lunghezze, latitudini, e proporzioni di membri, e dal loro opprimersi, e girarsi, e convenirsi insieme con ragione e

possibilità, ed ancora dal loro torcersi, volgersi, e slungare sino a quanto gli è possibile, secondo ancora le incatenature, e chiavi loro. E sono di tanta importanza, che certamente tengo, che in questi consista tutta la importanza dell'arte, e tutta la lode delle figure, e per il contrario tutto il vituperio. Imperocchè quindi nasce che non essendo osservati, riescono in molte opere, e si vedono tanti corpi sbandati, tanti soldati per battaglie ridicoli, e sformati, e nell'aria tante figure star posate, ed in terra non stare in piedi, e simili inconvenienti con le membra rivolte, storpiate, e che fanno ciò che non possono per volgimenti di testa, tergimenti di braccia e di corpo, alzamenti di gambe, muover di piedi, e piegar di ginocchia.

E per dar qualche certa regola di procedere con ragione nel rappresentare questi moti, io dico che nascono da otto modi che tiene il corpo di muoversi, che sono all'insù, all'ingiù, a destra, ed a sinistra, stendersi per di là, venir per di quà, volgersi girando, e fermarsi. E però volendo dimostrare una figura, dico che tuttavolta che l'uomo si fermerà con tutto il corpo sopra un piede, sempre quel piede a guisa di base della colonna è sottoposto perpendicolarmente alla fontanella della gola, intendo il collo del piede, della qual positura ne fu il primo ritrovatore, seguendo le orme naturali, l'antico Policleto (1). E quindi gli stessi an-

(1) Scultore ed architetto greco che i moderni hanno distinto da un altro *Policleto*, detto di Argo; giacchè li confusero in uno *Cicerone*, *Vitruvio*, *Strabone*, *Quintiliano*, *Varrone*, *Plutarco*, *Eliano*, *Luciano*, e perfino *Plinio*, fra gli antichi; e tra i moderni *Giovanni Boullenger*, *Winckelmann*, *Barthélemy*, ed altri.

tichi tutti osservarono di far che la faccia di colui che posa si rivolti là dove è drizzato il piede. Oltre di ciò in tali investigazioni si è trovato, che i moti del capo sono tali, che a fatica giammai l'uomo non si volta in alcuna parte, che sempre non abbia alcune parti dell'avanzo del corpo, posta di sotto di se, dalle quali sia sostenuto così grave membro, o veramente che non porga dall' altra parte opposta, come una bilancia, alcun membro che risponda al peso. Perciocchè il medesimo si vede quando alcuno distesa la mano sostiene alcun peso; che fermato l'altro piede, come fondamento della bilancia, tutta l'altra parte del corpo

minori; (quando che l'epoca in cui fioriva *Policleto* di Argo si estende dalla XCIV olimpiade alla CIX; e siccome fra quest' ultima, e la nascita del primo *Policleto* corre un intervallo di 140 anni, così dubbio non resta sull' esistenza di due *Policleti*). Questo scultore che uguaglia di fama *Prassitele*, e *Fidia*, sebbene si dica di Sicione, nacque ad Argo verso il 480 avanti G. C., e venne educato da *Agelada*, nella di cui scuola studiava pure *Fidia*. Dopo aver scolpito molte bellissime statue, fra le quali un *Ercole* che soffoca *Anteo* esistente in Roma ai tempi di *Plinio*, mise il colmo alla sua gloria una statua, che probabilmente rappresentava il *Doriforo* così esatta nelle sue proporzioni, così bella nella sua verità, così vera nella sua bellezza, che ne uscì per così dire il tipo dell' uomo perfetto, lo studio di tutti gli artisti che accorrevano ad osservarla, e la chiamavano il canone o la regola dell'arte. Indi a compiere l'opera sua *Policleto* scrisse un trattato delle proporzioni che costituiscono l'armonia, e perciò sulla bellezza del corpo umano, e sviluppò in esso le leggi della natura che lo condussero a formare la sua statua, di modo che l'opera scritta dimostrava il merito della statua, e questa non era che la dimostrazione pratica della teoria dell' autore. Anche il trattato fu detto *Canone*, titolo di *Policleto* approvato da tutta Grecia, e quindi dal mondo. Caposcuola di scultura, scrittore giudizioso, pittore forse pur anche, fu inoltre un raro architetto; edificò in Epidauro una rotonda di marmo bianco, ed un teatro

si contrapone ad agguagliare il peso. E quivi si vuole aver molta cura per avvertirsi di non far le figure, che non possano in alcuna maniera stare in piedi, non essendo alcun membro sotto la testa, o veramente che gettandosi totalmente avanti, non possano esser sostenute dalle gambe, ed il simile all' indietro, e dalle bande. La testa oltre di ciò stando l'uomo in piedi dritto non si può voltar più in sù di quanto gli occhi guardano per dritta linea a mezzo il cielo, nè più si può voltare per fianco, di quanto il mento è sopra il dritto della spalla. Nè si può ancora stando dritto in piedi abbassar tanto, che sempre il mento non sia

nel bosco sacro del medesimo tempio, di singolare bellezza, insuperabile per l'armonia, e per l'eleganza delle proporzioni. Tanto ingegno, e tante opere non potevano non eccitare nell'antichità, così sensibile e degna apprezzatrice d'ogni sorta di bello, ammirazione ed entusiasmo. Tutta l'antichità è un inno di lode per lui, giacchè perfino le critiche riverenti contro lui mosse gli si convertono in lode. Contemporaneo di *Fidia*, di *Mirone*, di *Naucide*, che seguivano piuttosto il gagliardo e il risentito che il morbido, così anch'egli; ma fu tuttavia più delicato, e finito degli altri. Era semplice e splendido negli accessorj, sui quali non troppo meditava, calcolando egli che bene collocate le grandi masse, gli accessorj da per se soli ne sorgono. Gli antichi lo paragonarono spesso a *Fidia*, e se non lo fanno eguale, concedono a *Policleto* la palma. Nè perciò egli come *Parrasio* troppo insuperbiva di tanti trionfi, e anch'esso come *Apelle* per indicare l'imperfezione che sentiva nelle sue opere scolpiva sulle medesime: *Policleto faceva.* Egli ascoltava gli avvisi, e sapeva con ogni prudenza usarne; imperciocchè leggesi, ch' egli avesse fatte due statue sullo stesso soggetto, l'una in segreto e così consultando il suo genio, l'altra nella sua scuola pubblicamente, correggendo e rifacendo dietro i consigli di quanti lo visitavano. Esposte ambedue, la prima eccitò la maraviglia, la seconda le risa, e fu allora chè *Policleto* disse: Ecco l'opera vostra, ed ecco la mia. A questa guisa gli antichi educavano il gusto del popolo.

più basso del fronte, non passando la sommità del petto, nè ancora sporgersi tanto in fuori davanti che non resti il mento alquanto più in fuori del fronte. Oltre di ciò il corpo non si può tanto torcere alla cintura, che la spalla giammai venga sopra l'umbillco a perpendicolo; nè può voltar mai tanto in dietro con le braccia, che la fontanella non resti sopra per dritto ai piedi; nè si può inchinar tanto dai lati con tutto il capo, che una spalla non resti a perpendicolo del piede, che posa da quella banda dove il corpo pende; e l'altra gamba non sia per contrapeso della testa, e corpo che pende. Di più non si può posare, nè si può chinar tanto avanti col corpo, e con la testa, che facendo tutto il corpo, e le gambe arco, non resti a perpendicolo la estremità del mento alla punta de' piedi. E la testa abbassandosi per dinanzi non può andar più bassa delle ginocchia. Le braccia ancora non si ponno tanto aprire gettandole indietro aperte, che li bracciali delle mani possano essere più indietro dell' estremità della schiena; nè si ponno tanto alzare in alto, che il gombito vada sopra alla sommità della testa, e che sopra la testa le mani si possano incrocicchiar più in giù del bracciale verso il gombito; e che ancora stando dritto stendendo per fianco l' un braccio dietro all' altro, quello che segue possa passare con l'estremità delle dita la cava dell'altro braccio; nè che volendo le braccia incrocicchiare avanti possa far che il gombito passi il dritto della fontanella, o che fra loro più insù del gombito possano toccare. Le braccia dritte con le mani giunte insieme alzandole in alto, non possono verso a dietro le mani passare il

mezzo della testa, nè si può mai torcere tanto un braccio, che la palma della mano possa mostrarsi avanti più della spalla, nè il gombito si può veder davanti. Le mani congiunte di dietro non possono andar più insù della fine dei lombi se non per forza, nè si può con il bracciale fermamente toccare sotto le ascelle del suo braccio, nè in tal' atto le dita mostrar più in su della spalla, nè il gombito più in su della testa. La mano ancora voltandola o avanti, o indietro verso il gombito, non può voltar tanto che possa fare al bracciale, nè alla rascetta angolo se non ottuso, ovvero al più retto, nè la punta delle dita può passare più in su della rascetta verso la piega del braccio, nè ancora volgendo le dita tanto addietro che la lor punta sopravanzi il principio del pettine al bracciale, nè per davanti gettando un braccio al collo, la mano passa il mezzo della copa, cioè del collo con le dita, ovver toccare la orecchia della sua banda.

Se si alza ancora in alto una mano, tutte le altre parti da quel lato insino al piede seguono quel moto d'alzarsi, di maniera che il calcagno ancora di quel piede si leva là dal piano per il moto del medesimo braccio. Non si slunga mai un membro da una parte che gli altri non lo seguano, nè per incontro si opprime o riserra che gli altri non seguano quasi come linee verso il centro. Oltre di ciò fra tutti i moti delle gambe, i principali sono questi, prima alzando una gamba avanti quanto si può, la punta del piede non và più alto della cintura, nè anco gli aggiunge. Imperocchè il suo termine è di andare a livello alla chiave del gallone, cioè al principio della gamba. Non si pos-

sono tenere i piedi giunti così avanti, che col resto del corpo gettato indietro, non siano a cateto sotto la sommità, ovvero chiave delle coscie. Il calcagno stando in piedi appena può toccare sotto le natiche tenendo l'un ginocchio appresso l'altro; nè tutti due sedendo, o stando in ginocchio, nè ancora alzando una gamba addietro, possono col calcagno andar sopra la spalla, benchè dall' altra banda la testa col corpo si abbassi quanto si vuole sostenendosi sopra una gamba, che appunto è come il sostegno di una bilancia. E quivi il collo del piede è giusto a perpendicolo della chiave del gallone ovver coscia. Alzando in su il ginocchio, e verso a lui chinando il capo in tutti gli atti, si tocca giustamente la bocca, o al più il naso. Il piede non si può tirare in su in alcun modo che giunga all'umbilico. Le gambe incrocicchiate non possono far più spazio tra l'un piede e l'altro di quanto è lunga una gamba; nè ancora allargandosi per profilo ponno mostrar tanto spazio, quanto è lunga la figura; nè in faccia la gamba che posa può passare col ginocchio la gamba che si gli getta al traverso, o per davanti, o per di dietro; nè ancora il piede in tale effetto può esser più lontano da quello che posa, quanto è da disotto il ginocchio al collo del piede. Ma facendo passo in faccia con una gamba avanti, e l'altra indietro, lo spazio giunge alla lunghezza di una gamba; inchinando però il corpo giù, dove è il ginocchio per diritto, di dietro non passa più che mezzo ginocchio quella davanti dalla banda esteriore. Non può ancora voltarsi tanto insù verso la gamba il pettine del piede, che al collo faccia mai angolo acuto, ma al più lo fa retto. Nè ancora il pet-

tine con le dita si può voltar tanto in giù, che faccia linea dritta con la gamba davanti; perchè sempre al collo resta un poco di angolo ottuso. Nè gamba nè piede può voltarsi più di quanto mostra il profilo in faccia, di modo che l'una punta del ginocchio tocchi l'altra, ovver le calcagna nella parte di dietro. Nè ancora posando una gamba, l'altra gli può gettare il piede davanti tanto, quanto è lo spazio di un piede, ma sì a rischio dalle bande, e di dietro quanto è un piede e mezzo, e non più. Nè la parte superiore del ginocchio può gire più a basso della inferiore, di quello della gamba che posi.

Questi adunque sono i moti, i quali tanto importano ne' posati di tutta la vita, di una gamba, e della bilancia, e di tutto quello che conviene fare ad un corpo umano, per essere espresso dal pittore. E perchè i principali sono delle gambe, corpo, braccia, testa, si sono lasciati gli altri, che si sarebbero potuti dire, per essere di poca importanza. Ma con ciò abbiamo da considerare che questi moti vanno tra loro alquanto variati, secondo la qualità di essi corpi; atteso che conviene, che nella figura che posa sopra un piede diritta in quella parte dov' ella posa, siano più alti i membri che nell' altra. Di più tutti i moti sopraddetti con quanti altri si possono fare, vogliono sempre rappresentarsi in modo, che il corpo abbia del serpentinato, alla qual cosa la natura facilmente si dispone. Oltre che è sempre stato usato dagli antichi, e dai migliori moderni, cioè che in tutti gli atti che la figura può fare, sempre vi si veggano i ravvolgimenti de' corpi fatti in modo, che dalla parte destra

il braccio sempre spunti in fuori, o in qualunque attitudine ti paja di collocarlo, e l'altra parte del corpo si perda, ed il braccio manco serva ad esso destro, e così la gamba sinistra venga in fuori, e l'altra si perda. Il medesimo avrai da osservare volendo per il contrario far che il braccio sinistro spunti egli più in fuori, e così la gamba destra, perchè il braccio destro ha da servire al sinistro, e l'altra parte del corpo ha da ritirarsi. E ciò procede in tutte quante le azioni che si possono fare così posando, come correndo, o volando, o combattendo, o stando prostrati, o in ginocchioni, ed in somma in quanti effetti può fare un corpo, il quale non riuscirà mai grazioso se non avrà questa forma serpentinata, come soleva chiamarla Michelangelo, e che sempre la faccia sia voltata secondo l'effetto suo, ovvero all' opera delle mani. Oltre di ciò, nel corpo grasso e grosso non è possibile che si giunga con le membra sue ai moti estremi se non tanto quanto si va accostando per sottilità, e proporzione al corpo proporzionato e bello. E però per la grossezza resterà indietro; siccome per incontro un corpo sproporzionato magro e lungo di membra, in alcuni moti farà maggiore sforzo, trapassando anco questi che si sono detti. I moti adunque gagliardi convengono ai soldati, e lottatori; gli umili a vergini, e santi; i tardi e pigri, i quali meno serpenteggiano, ai vecchi; e gl' impediti e corti ai corpulenti, grossi, e grassi fuor di modo, lasciandone sempre indi le linee rette, e gli angoli acuti, la qual regola quanto si può, il più si dee osservare, siccome data dal Bonarroti.

CAPITOLO V.

Regole dei moti del cavallo.

Per essere il cavallo veramente re e capo di tutti gli animali, siccome più bello, e più atto a servire nelle istorie di tutti, e però molto necessario da essere rappresentato dal pittore, conveniente cosa pare che in questo loco, essendosi altrove parlato delle sue proporzioni, si tratti alcuna cosa dei moti delle sue membra, i quali essendo osservati sono come guida per tutti gli altri quadrupedi. Onde si legge de' due statuarj antichi (1), che essendogli imposto a ciascuno appartatamente che facessero ciò che paresse loro di più eccellente nell' arte sua, scelsero l'uomo per principal fattura, e dopo il cavallo, e così fecero tutti due, che uno non sapeva dell' altro, li due colossi i quali sono ora in Roma a Montecavallo, per dimostrare che ambi conoscevano la bellezza del mondo essere dopo l'uomo nel cavallo. Del quale dovendosi trattare dico, che egli drizzandosi in piedi quanto può, mai non anderà a linea dritta con la coma sopra la groppa, e che in tale atto dopo la groppa non sia più in fuori la testa del garetto, ed i piedi non restino appresso. Lanciando calci co' piedi, ed alzandosi tutto di dietro, non può la groppa andar più in su che il collo, ancora che lo abbassi; benchè in tal' atto non ho mai veduto cavallo abbassare il capo fra le

(1) *Fidia* e *Prassitele*.

gambe. Nè parimenti i piedi possono salir sopra la groppa, alzinsi pur quanto possono. Ed in questo atto le mani davanti restano appresso ugualmente; imperocchè se altrimenti facesse, non si potrebbe in quel punto sostenere. Oltre di ciò il cavallo volgendo la testa dalle parti col collo quanto può, non può toccare nè arrivare appresso le coste; nè tanto può alzar la testa, che non faccia angolo assai, ma ottuso sotto le mascelle, e principio della gola. E stando dritto, e ritirando la testa appresso la gola, l'estremità del mostaccio giammai non passerà giù della fontanella; nè può la testa voltar dai lati che tocchi le bande del collo col barbozzale; nè stando in suo essere fermo, può alzar tanto la testa col collo indietro, che le come vadano per dritto sopra il mezzo del dosso; nè essendo veduto per davanti, o per di dietro se gli può vedere, voltisi pur egli quanto più può, il profilo della testa per diritto, se pur non inchinasse la sommità della testa verso terra, imperocchè gli porgerebbe ajuto a volgersi più. Alzando una gamba, non può salir più insù la pianta del piede della testa del garetto della gamba che posa; e così la testa del garetto non va più in su del fine del varco. Non può posando un braccio, l'altro alzandosi mandare il ginocchio più insù della sommità del ginocchio; nè essendo il cavallo dritto può stendere un braccio in alto più che passi il ginocchio, se non che farà angolo sotto il ginocchio più insù. Non può parimenti il cavallo abbassarsi tanto dalle gambe di dietro, che mai la pancia giunga alla bassezza de' garetti; nè così davanti alzarsi, che possa stendere le braccia alte da terra, ma dal ginocchio in giù s' in-

chineranno in dentro. Oltre di ciò un cavallo non può, allargando le gambe, lasciar tanto spazio dall'un piede all'altro, quanto è lunga una gamba; ma fermandosi sopra un piede, vi lascierà tanto quanto è dalla testa del garetto alla pianta, e così ancora le braccia. Non può voltarsi tanto alle giunte indietro le mani, o i piedi, che tocchi con le punte dei ferri il pastorello; nè può cacciare la testa fra le braccia affatto, e sempre la testa del garetto guarda all' altra per dentro più che in fuori, dove sempre si voltano le parti interiori dei piedi per di dietro, siccome ancora le mani col ginocchio. Non giammai la gamba, o che il cavallo sia disteso, o in piedi, si troverà dritta come il braccio, che sempre farà angolo col garetto; e malamente la mano può toccare il principio del suo braccio posteriore, quando avviene che disteso sia il cavallo, ovver corcato, come si voglia; ma in piedi non gli può andare appresso per la forza che s' indebolisce. La testa ancora non può, pascolando, allontanare il mostaccio dalle mani più di quanto è dal ginocchio alla mano; e non può volgersi dalle parti, ma alto a gran forza la volgerà tanto in dietro che il mostaccio anderà a paro della groppa. E distendendosi dritto col collo innanzi non può stendersi tanto che non lasci al principio del collo angolo; e non può in nessun atto, se non è con la testa in terra, ovver fianco, mostrar la bocca aperta per dritto al cielo; nè può ancora andando gettar tanto avanti il piede, che per dritto passi il principio del dosso, e fine delle come; nè parimenti gettar tanto innanzi il ginocchio, come il dritto della testa. La pianta della mano ritirata indietro passa il principio po-

steriore del braccio; nè la punta del piede della gamba che posa indietro va più avanti che il principio del garetto interiore, la quale di poco resta più indietro del tronco.

Non può finalmente correndo il cavallo quanto può, trovarsi a dritta linea la pancia, e le gambe; imperocchè sempre tra la pancia e la punta del gallone ne resterà un angolo, stendasi pur quanto vuole; nè il fin del varco resterà per dritto al tronco, e la testa del garetto gli sarà lontana, cioè dal dritto di esso tronco, quanto è da essa a terra per dritto; e così il pastorello sarà tanto lontano, quanto è dalla testa del garetto alla pianta del piede. Ed ancora correndo il cavallo, la parte davanti della pancia sarà più alta di quella di dietro dove è il membro; e questo osservando, si trova il cavallo correre a tutta forza, dove ancora i ginocchi restano all' altezza del fin delle come, e le mani al giusto della pancia. Ma avvertiscano i pittori, che negli uomini, e ne' cavalli, ed altri animali, non si dovrebbono in tutto esprimere i moti così estremi, se non si è sforzato più che da gran necessità di effetto sforzato, e terribile. Imperocchè apportano spesso piuttosto offensione che diletto alla vista, eccetto se non si fosse più che eccellente nel dimostrarli, siccome fece nella sala del consiglio di Fiorenza Leonardo, dove gli espresse con atti stupendi, e scorti maravigliosi, alla concorrenza de' quali il Bonarroti fece il suo maraviglioso cartone de' nudi (1), e

(1) Conosciuto col nome di *Cartone di Pisa*, perchè rappresenta una delle azioni che avvennero nel secolo XV al tempo della guerra tra le repubbliche di Firenze e di Pisa. Il cartone origi-

dopo il Pordenone nel canal di Venezia dipinse il raro scorto del cavallo con sopra Quinto Curzio, il qual mostra di saltar nel mare.

CAPITOLO VI.

Della regola del colorare.

Il desiderio naturale che ho di ampliare quest' arte della pittura, nella quale sono allevato, e cresciuto dalla mia puerizia insino all' età di trentadue anni, nella quale perdei la luce, e dipoi sino a questa età speculandola, mi ha svegliato gli occhi dell' intelletto, ed assottigliatolo di modo che potessi investigar cose tali, le quali spero non dovranno dispiacere, se non a tutti, almanco agli studiosi di questa mia professione, per non essere state mai dichiarate prima da alcuno in questo modo, massime circa l'arte, e pratica del colorare, che è una delle più principali parti della pittura. Per cui maggiore chiarezza porrò prima alcuni fondamenti. Uno è che io non sono dell' opinione di quelli filosofi peripatetici, che dicono non esservi alcun colore, quando non vi è lume e chiarezza che allumi i colori. Anzi

nale di questa pittura non esiste più da gran tempo, ed assicurasi essere stato distrutto per gelosia da *Baccio Bandinelli*, il quale, scultore al par di *Michelangelo*, non potè però riuscire a fare alcun che di merito in pittura. Avendo *Vasari* fatto fare una copia ad olio di questo cartone, non ne rimane altro, per dare l' idea di questa composizione per intero, molti frammenti della quale sono stati incisi da *Marc'Antonio*, e da *Agostino Veneziano*.

dico liberamente, che i raggi, o lume del sole, o di qualsivoglia altra luce, non generano, o producono i colori, perchè innanzi che vi concorra la luce, stanno già attualmente prodotti nel soggetto. È ben vero che la luce causa questo effetto, che fa vedere il colore attualmente, il quale innanzi l'avvenimento della luce, era solamente invisibile. Che ancora che i colori stiano ugualmente ne' soggetti, verbi grazia in un panno rosso stia il colore rosso ugualmente in tutte le parti del panno; nondimeno perchè questo colore non si può vedere senza la luce, e la luce causa diverso effetto nel panno, conforme alla quantità della luce che è ricevuta in quel soggetto, perciò il pittore non ha da dipingere mai il colore tutto solo, ma sempre lo ha da dipingere allumato, cioè con i varj effetti che causano la luce non ricevuta ugualmente ne' colorati. Il terzo fondamento è che il pittore ha d'avere grandissima considerazione in dipingere e rappresentare il colore insieme con la luce; per esempio, che per rappresentar la luce in un panno rosso chiaro, e per rappresentar l'ombra non faccia che se è rosso oscuro divenga rosso più oscuro di quello che egli è. E con la medesima avvertenza procederà in tutti i colori chiari, ed oscuri. Il che felicemente ci riuscirà servando questa regola di fermare, e stabilire benissimo nella idea, innanzi che si cominci a dipingere, il colore di quella cosa che si vuol dipingere, come se è chiaro, o mezzano, o oscuro. Che avendo ben concetto nella mente il colore, quando dipoi vorrà rappresentare la luce, o l'ombra, non muterà il colore che vuole rappresentare. Ma il precetto più generale, e più certo sarà, che 'l pittore studii

d'esser buono imitatore della stessa natura, osservando gli effetti che ella fa, che così diventerà eccellente artefice. Conciosiachè sebbene il Sole con tutta la luce sua allumasse un panno rosso scuro, non però lo farà giammai diventare rosso chiaro, e l'ombra similmente non farà giammai diventare quell'istesso rosso più oscuro. Ma questo effetto fa la luce in ogni cosa colorata, che dimostra, e scuopre il colore del medesimo modo ch'egli è, talmente che la diversità, e moltitudine della luce, o rarità non mutano giammai il colore della cosa. Di questo modo facendo il pittore, si potrà dire vero imitatore della natura, ed eminente nell'arte sua; ed altrimenti meriterà di essere chiamato distruttore della natura.

E perchè desidero sommamente illustrare questa parte della pittura, voglio dimostrare la maniera con la quale si hanno da colorare alcune cose, lasciando le altre al giudizio del prudente artefice, che proporzionalmente si hanno da colorare. Ora per cominciar di quà, primieramente dico, che il pittore in una volta non può dipingere più che una veduta di una figura; secondariamente che questa vista della figura che si dipinge, parte è allumata coi raggi del sole, o d'un'altra luce, e parte sta ombrata. Perchè come la luce percuote nel corpo opaco, e spesso, e non lo può penetrare, il medesimo corpo si fa ombra là dove i raggi, e la luce non possono penetrare. Terzo dico che la parte allumata di questa veduta della figura ha da essere divisa in tre parti, e colorata con tre colori. E la parte adombrata similmente ha da essere divisa in altre tre parti, e colorata con altri tre colori. Tratteremo adunque prima di fare la carne d'un uomo collerico, secondariamente di

dipingere la carne d'un uomo sanguigno, nel terzo luogo la carne d'un flemmatico, e nel quarto d'un melancolico.

Ora per rappresentare la prima parte più allumata della carne del collerico, si metteranno due parti di colore rosso, una di giallo, e tre di chiaro; e per rappresentare la seconda parte un poco meno allumata, si ha da pigliare la medesima quantità di color rosso e giallo, e due parti di color chiaro. La terza parte della carne ancora manco allumata che la seconda, si farà con la medesima quantità di rosso e di giallo con una sola di color chiaro; ma la parte più oscura si farà con due parti di ocria arsa, una di terra d'ombra, ed un'altra della terza carne allumata nella lettera A. Quella carne che sarà già alquanto meno oscura, si farà con la medesima quantità di ocria abbruciata, di terra d'ombra, e con due parti della terza carne allumata nella lettera A; e quella che avrà anco manco oscuro che le due già dette, si esprimerà con la medesima quantità d'ocria arsa, di terra d'ombra, che altrimenti si chiama ancora falsalo, e con tre parti della terza carne allumata nella medesima lettera A. E così dividendo in sei parti questa veduta del corpo collerico che d'una volta si può dipingere, con la proporzione allegata di colori, riuscirà la carne del collerico naturalissimamente rappresentata.

Per esprimere la prima parte allumata della carne del sanguineo, si mescoleranno insieme una parte di rosso, e due di chiaro, e poi si confonderanno con questa composizione tre parti di chiaro, e così verrà rappresentata al vivo la carne dove la luce percuote

più fortemente. Per dimostrare la seconda carne un poco manco allumata della prima, piglierai due parti di rosato, e due di chiaro; e per dipingere la terza parte tuttavia anco meno allumata che le due sopraddette, piglierai tre parti di rosato, ed una di chiaro; e per la più oscura, ed adombrata confonderai una parte di ocria arsa, e due di terra di campana, e di questa mistura piglierai tre parti, ed una parte della terza carne manco allumata, la quale per ora chiameremo lettera B, e tutto mescolerai insieme, e così si farà la carne manco oscura. Se poi torrai due parti della composizione più oscura già fatta, e due parti della mischia nella lettera B, ne riuscirà la seconda carne manco oscura. Ma la terza anco meno oscura di queste due si farà pigliando una parte della composizione fatta più scura, e tre parti della mischia fatta nella lettera B.

La prima parte allumata della carne del flemmatico si farà con una parte di color rosato, e tre di bigio chiaro, e mescolatili insieme piglierai tre parti di color chiaro, o bianco, ed in questo modo riuscirà quella parte, dove il lume percuote con maggior forza. La seconda parte manco allumata che la prima, si farà di due parti della mischia già fatta, e di altre due di bianco. La terza parte ancora meno allumata di queste due, si farà pigliando tre parti della mischia sopraddetta, ed una di color chiaro, e questa vien segnata con la lettera C. Ma per dipingere la carne più oscura, ed adombrata, piglierai una parte di terra di campana, e due parti di terra verde arsa, e le mescolerai insieme, e dipoi piglierai tre parti di questa composizione, ed una della terza parte manco allumata di cui ab-

biamo trattato nella lettera C, e così riuscirà questa parte che è la più oscura. La seconda parte un poco manco oscura di questa si farà pigliando due parti della composizione già detta, ed altre due della composizione fatta nella lettera C; e per rappresentare la carne anco meno adombrata di queste due, piglierai una parte della medesima composizione oscura, e tre della mischia fatta nella lettera C.

La prima parte più allumata della carne del melancolico si farà con una parte di bigio, e due di giallo oscuro, e fatta di queste una composizione, ne mischierai una parte con tre di chiaro. La seconda parte manco allumata che la prima si farà con due parti della mischia detta, e due di color chiaro. La terza meno ancora chiara che queste due si farà mescolando tre parti della composizione della sopraddetta mischia, ed una di color chiaro, e questa vien segnata con la lettera D. La parte più oscura di tutte si farà con una parte di terra verde arsa, e due di terra d'ombra mescolate insieme, pigliando poi tre parti di questo, ed una della composizione già detta nella lettera D. La seconda parte ancora meno oscura di queste due si farà di due parti del detto oscuro, e di due parti della composizione fatta nella lettera D. La terza parte manco oscura di questa si farà pigliando una parte, e tre della lettera segnata D.

E per dire anco del collerico sanguigno, la sua carne si fa pigliando parte della composizione che ho detto essere necessaria per la carne del collerico, e parte della mischia fatta per il sanguigno. E questo avvertimento ha d'avere il pittore per dipingere tutte le

qualità, e composizioni mezzane degli uomini; come per rappresentare la carne del melancolico collerico, ha da pigliare la composizione fatta nel modo che abbiamo detto, cioè mescolando il primo lume del melancolico con il primo lume del collerico; e così farà il primo lume del collerico melancolico. Poi ha da mischiare il secondo lume dell'uno col secondo dell'altro, e farà il secondo lume del collerico. Con la qual regola si possono fare tutte le carni degli uomini che hanno complessioni, e qualità mezzane. Ma con tutto ciò sappia il pittore, che in questo non basta tutta l'arte del mondo, se quello che opera, e mette in pratica quello che l'arte insegna, non ha prudenza. Perchè l'arte ammaestra con precetti generali, e per applicare questa generalità alla cosa particolare, è di bisogno di gran prudenza, la quale è quella virtù che insegna come l'uomo si ha da reggere nelle cose particolari; e così il pittore con la scorta di questa benissimo comprenderà come si abbiano da intendere, e mettere in atto i precetti dell'arte. Però quando nelle regole sopraddette abbiamo notato che il pittore non può fare, e dipingere in una figura più che una veduta, come è verissimo; e che questa veduta va divisa in sei parti, e dipinta con sei composizioni di colori, non sarà alcuno così imprudente che pigli un compasso, e divida quella veduta in sei parti geometricamente uguali; perchè questo sarebbe grandissima inavvertenza, e notabile mancamento di giudicio. Perchè è chiaro che quella parte del corpo tondo dove i raggi del Sole percuotono con maggior forza, è minore della sesta parte di quella veduta; conciossiachè all'ora medesima si diffondono, e si spar-

gono i raggi. Ed ancora che allumino di chiaro le altre parti dove percuotono, non però le allumano con tanta chiarezza, ed acutezza; ma come dissi da principio, tutto questo si ha da rimettere in gran parte alla discrezione del pittore.

In mescolare poi i colori con proporzionata quantità dell'uno e dell'altro, non si ha da esser così rigoroso, perchè qualche volta un colore è più fino che l'altro; però anco quivi ha luogo la prudenza del pittore. Tuttavia la regola sarà sempre che il colore con che si dipinge la terza carne manco allumata delle altre due, di cui abbiamo parlato nelle lettere A, B, C, D, ha da essere il medesimo colore della carne; perchè la terza luce non fa altro effetto che discuoprire, e dichiarare il medesimo colore della carne. Di modo che questa luce si tempera col medesimo colore della carne; ma il primo, ed il secondo lume danno alla carne certa risplendenza maggiore di quella che ha la carne. Ed ancora che la luce, come abbiamo detto, non muti il colore del corpo colorato, nondimeno gli dona questa risplendenza, e la maggior luce fa vedere meglio, e fa rilevare più quella parte che alluma; ed il contrario effetto fa l'ombra. Si ha d'avvertire ancora, che quantunque per dipingere una sola veduta d'un solo corpo umano, abbiamo ordinato sei mistioni di colori diversi, non per questo il pittore ha da lasciare di far l'officio suo, che è di addolcire, e confondere in tal modo, e con tal'arte questi colori diversi che appajano d'un colore con la carne; talmente che nè il color più chiaro, nè il più oscuro faccia più effetto nella carne di quel che fanno nella carne viva e naturale la luce, e l'om-

bra: avendo sempre questa avvertenza che secondo la forma del membro si riceva la luce in lui, cioè se 'l membro, e l'ignudo è di forma di semicircolo tondo, si riceva la prima luce in lui venendo dritta a modo di punto nella più alta parte di cotal membro, ed a modo di linea; ma se l'ignudo è di forma tonda e lunga, sempre si riceva il lume primo in lui a modo di linea; ed ultimamente se il membro sarà piano, si riceva in lui il primo lume in forma di superficie. Adunque quando si ha da fare la collera, il sangue, la flemma, e le melancolìa tutte infiammate d'ira, si faranno mescolando coi colori detti al suo luogo un poco di color rosso fulgente, e morello. Ed il timore e lo spavento collerico, nel flemmatico, nel sanguigno, e nel melancolico si esplicheranno mescolando coi colori detti di sopra, bigio, terra gialla, e terra verde. Inoltre considererà il pittore che certe parti del corpo umano si hanno da colorare diversamente dalle altre carni, come di rosso, delle quali tratterò più sotto quando ragionerò dei colori de' moti. Sono ancora certe altre parti che hanno da essere diversamente colorate, cioè certe bisagioni nelle ombre dei capelli sopra il fronte, e nel cavo del barbozzo, e certi riflessi sotto i bollini, e nella parte superiore e più grossa del braccio, ed in certe parti inferiori del braccio, e nel giro del ventre, e ne' varchi, e nelle polpe delle gambe. Queste bisagioni si hanno da esprimere con grand' arte, siccome hanno saputo dimostrare Giorgione da Castelfranco (1), Antonio da Correggio, e Tiziano.

(1) *Giorgio Barbarelli*, per certa grandiosità sua di persona e di animo detto *Giorgione*, nacque a Castelfranco in un villaggio

Ma tempo è di passar oltre a dir de' panni rossi allumati. Or la prima parte della veste rossa più allumata, si ha da rappresentare facendo una composizione d'una parte di rosso, e di tre di bianco, e la terza

di quel contado, chiamato Vedelago. Bevuti appena i principj dell'arte nella scuola di *Gio. Bellini*, sentì la potenza del proprio genio, allargò subito la maniera del colorire, talchè n'ebbe gelosìa lo stesso maestro. Uscito di scuola, continuò nel glorioso cammino; dal timido fare, in cui peccava il *Bellini*, tolse a guida una libertà che è il sommo dell'arte. Acquistò un colorito tutto sapore che tondeggiava le sue figure; tinte ardite e sanguigne, ma maneggiate con tanta grazia, per cui siede ancora in quel posto. Allora che tutto volevasi santificato coll' arte, e si colorivano reciuti da letto, e casse ed armadii, dipinse da prima simili arnesi; indi poco dopo rivide la patria, ove dipinse una Madonna, un S. Giorgio, e qualche ritratto. Di ritorno a Venezia, prese casa in campo S. Silvestro, se ne dipinse la facciata a fresco per invogliare i passeggieri del pittore che l'abitava; e nel 1504 dipinse la facciata del fondaco dei tedeschi sul canale, mentre dall'altra parte operava *Tiziano*. Gli argomenti a lui più cari erano scene notturne, ed assalti di ladri. I molti suoi affreschi furono quasi tutti dal tempo distrutti; gli uomini fecero il resto. I suoi quadri ad olio sono rarissimi e ricercatissimi. Ne' ritratti fu maraviglioso per l'aria delle teste, per la carne nella quale discorre il sangue e la vita, per le bizzarre invenzioni, introducendovi o vestiti strani, o zazzere, ed armi di ogni genere. Ultimamente egli aveva seco una sua innamorata; *Pietro Luzzo*, detto il *Morto da Feltre*, suo ingrato discepolo, glie la sviò di casa, per cui *Giorgio* terminò di dolore la vita di trentaquattro anni nel 1511, benchè altri dicano che s' infettasse di peste praticando con questa sua amica. — I grandi per valore e per animo vivono poco per lasciare maggior desiderio nel cuore degli uomini! — *Tiziano* fu suo amico e rivale; dietro la scuola del condiscepolo mise il piede nel nuovo terreno, ch'egli tanto si allargò in seguito. Usava di soli quattro colori capitali, dal miscuglio de' quali traeva tante e sì belle tinte. Furono suoi allievi *Lorenzo Luzzo*, *Giovanni da Udine*, *Francesco Torbido*, e *Sebastiano del Piombo*. Basti dire a suo elogio, che senza *Giorgione*, forse non vi sarebbe *Tiziano*.

parte allumata delle due, e la seconda con due parti di rosso, e due di bianco con tre parti di rosso, ed una di bianco. La parte più oscura si dipingerà con due parti di color nero, ed altrettanto d'ocria abbruciata; e la seconda manco oscura si farà con una parte di nero puro, e due di ocria arsa; e la terza parte ancora manco oscura delle due si farà con tre parti d'ocria, ed una di rosso. La prima parte della veste turchina allumata dal lume più chiaro, si farà con tre parti di color chiaro, ed una di azzuro; la seconda parte manco allumata che la prima, si farà con due parti di color chiaro, e due di azzuro; e la terza parte ancora manco allumata che le due dette, si farà con tre parti di azzuro, ed una di color chiaro. La parte più oscura di tutte si farà con una parte di azzuro, e tre di color nero; la seconda parte manco oscura di questa, si esprimerà con due parti di azzuro, e due altre di color nero. La terza parte manco oscura che le due, si farà con tre parti di azzuro, ed una di nero; e l'istesso azzuro è quello che ha d'accompagnar la parte chiara con l'ombra, come si ha da intendere anco del rosso, e degli altri colori che dopo si diranno. Per rappresentare la prima parte del panno verde allumata con la luce più acuta, piglierai una parte di verde, e tre di color chiaro; per la seconda parte manco allumata prenderai due parti di verde, e due di color chiaro; e per la terza meno ancora allumata che le due dette, torrai tre parti di color verde, ed una di chiaro. La parte più oscura di tutte si farà con tre parti di color nero, ed una di verde puro; la seconda parte manco oscura che la prima, si farà con due parti

di color nero, ed altre due di verde; e la terza parte ancora manco oscura che le due prime, si farà con tre parti di verde, ed una di nero. Per fare la prima parte del panno giallo allumata con la luce più densa, piglierai una parte di terra gialla, e tre parti di color bianco; la seconda un poco manco allumata della prima, si farà con due parti di terra gialla, e due di color bianco; la terza ancora meno allumata che le due, si farà con tre parti di terra gialla, ed una di color chiaro. La prima parte più oscura di tutte si farà pigliando una parte d'ocria bruciata, ed una di falsalo, e mischiatele insieme farà la più oscura. La seconda parte manco oscura che la prima, si farà pigliando due parti della mischia, ed una di terra gialla pura. La terza ancora manco oscura di queste due, si farà pigliando una parte della mischia, e due di terra gialla pura. E poi la terra gialla sola sarà il mezzo a unire i chiari con lei, e gli scuri ancora.

Per esprimere i panni bianchi, prima farai che il lume acuto sia il bianco stesso segnato A, ed al contrario di questo piglierai altrettanto nero come è il bianco, e li mescolerai insieme, e ne farai la più oscura parte del panno bianco segnato B, sì che dell'A, e del B piglierai egualmente, e le mischierai insieme nella mistura mezzana segnata C. Adunque per far la prima mischia oltre il lume acuto fatto di bianco chiaro, piglierai due parti di bianco chiaro segnato A, ed una del C; e per fare la seconda parte più oscura piglierai una parte dell'A, e due del C, facendo che 'l C lo seguiti; e per la seconda oscurità torrai una parte del C, e due dell'oscuro B; e per la terza piglierai due

del C, ed una del B, e così seguita che la parte del C è mezzana. Per fare il panno nero piglierai del B sopraddetto, e del nero, e li mescolerai insieme, e ne farai la parte mezzana oscura segnata B, e così del D piglierai quelle parti che convengono col B, che è il maggior lume del panno nero; e del D col nero farai le più ombrate parti del nero.

CAPITOLO VII.

Come si compartano i colori nelle istorie.

Abbiamo da considerare che nelle istorie dove s' introducono infinite figure vestite, nel compartire i colori si ha da rappresentare una certa armonia soave agli occhi, sì che non vi si scorga alcuna dissonanza, la quale risultarebbe (per esempio) se si vedesse un verde vivo tanto soave a canto ad un rosso infiammato tutto acuto, e fiero. Perciò per accompagnare e partire tutti questi colori farebbe mistieri che si considerassero i suoi principj, e cause, dalle quali ne nascono le qualità sopraddette, come ciascuno può farne esperienza nell' apparenza di ciascun di loro. Ma sarebbe una lunga girandola, e quasi fuori di proposito, discorrere per tutte le qualità degli elementi, e le loro commistioni, come dicono i peripatetici. E dovrà bastare che tutto ciò che dirò si veda nel vero per esperienza; oltre che si è detto anco alcuna cosa della qualità loro nella teorica.

Ora dico che secondo la dottrina già data, quando

trattai che cosa fosse colore, essi colori, come dice Aristotile, non sono più che sette, due estremi che sono il bianco ed il nero, è cinque mezzani, nel mezzo dei quali è il rosso composto di pari potenza del bianco e del nero; e fra il rosso ed il bianco vi è il giallo, che tende al rosso, ed il pallido che tende al bianco; fra il rosso e il nero vi è la porpora che tende al rosso, ed il verde che tende al nero. Sicchè si vede che il rosso è nimico al pallido siccome lontano da lui per il bianco, ed al verde siccome parimenti lontano da lui per il nero, ed è amico del giallo e della porpora; similmente il bianco ed il nero, siccome estremi, non vi possono stare appresso, per essere l'uno troppo chiaro, e l'altro troppo oscuro. E questa è la prima radice, e convenienza loro, la qual seguendo, e fuggendo sempre gli estremi, ne risulta quella vaghezza che si ricerca nelle pitture. Ma bisogna avvertire anco non solamente alla convenienza, e ripugnanza de' colori semplici, ma anco a quella de' composti; perciocchè tutti quelli che si compongono da ciascuno delli due estremi col rosso, parimenti si accompagnano insieme, e si discordano, sì come essi estremi che sono originali suoi. E però nella natura del giallo sono i colori rosati, incarnati, flaminei, dorati, e ranciati; nella natura del pallido sono i verdi sbiavi, turchini chiari, e violacei chiari; nella natura della porpora sono i pavonazzi, taneti vivi, e cilestri; ed in quella del verde sono il turchino, ed azzuro. Sì che renderanno vaghezza ordinata, e senza confusione degli occhi fra di loro, i colori purpurei, pavonazzi, cilestri, turchini, verdi, ed azzuri, siccome propinqui per la composizione del rosso, e nero.

Per la composizione del rosso e bianco sono di temperata vaghezza fra di loro i gialli, incarnati, rosati, dorati, ranciati, flaminei, pallidi, verdi sbiavi, e turchini chiari. Col rosso infiammato solamente vagheggiano per la parte verso il nero i colori purpurei, pavonazzi, taneti, e cilestri; e per la parte verso il bianco i gialli, incarnati, rosati, dorati, flaminei, e ranciati. Per la vicinanza che tengono col rosso sono vaghi fra di loro i gialli, purpurei, pavonazzi, taneti, e cilestri; e ciascuno di questi con gl' incarnati, rosati, dorati, ed infiammati. Gli estremi, cioè il nero ed il bianco per essere amici per composizione, non potendo il nero avere altronde lume che dal bianco, e questo ombra se non dal nero, causano che i colori che partecipano di loro, siccome lontani dalla fiamma del rosso loro mezzo accompagnato, generano vaghezza. E però convengono per via di unione con i pallidi, verdi sbiavi, turchini chiari, verdi, turchini, ed azzuri. Dall'altra parte contrariissimo a tutti questi è il rosso. E che ciò sia vero, s'egli è troppo vicino a loro, gli avviva per la sua acutezza, essendo loro i più soavi fra gli altri. Del nero sono amici, e con lui convengono i taneti, cilestri, pavonazzi, e simili colori purchè siano oscuri. Convengono ancora il bertino, ed il bigio oscuro. Da questi in poi tutti gli altri gli sono nemici. Del bianco sono amici i verdi, turchini azzuri, il pallido, e gli altri colori sbiavi d'ogni sorta, eccetto il rosso puro quando non è mischiato con esso lui, come è il rosato. E questo è tutto il fondamento della debita vaghezza, che debbono avere i colori compartiti per le pitture; il quale tuttavolta che sarà inteso, ed osservato, ne

riusciranno le opere convenienti, vaghe, e dilettevoli agli occhi.

Queste convenienti vaghezze osservò sempre Raffaello fra gli altri; per il che giammai non volle, o almeno di rado, porre un particolar colore de' sopraddetti accanto ad un altro, onde ne potesse nascere troppa vaghezza agli occhi, e levare alcuna parte del giudicio al riguardante. E questo ancora usò il gioviale filosofo, e pittore Gaudenzio, nelle cui opere si scorge tutta quest' arte. L'usò altresì il Parmigianino (1), e molti

(1) *Francesco Mazzuoli*, o meglio *Mazzola* nato a Parma gli 11 gennajo 1503. Rimase orfano in età fanciullesca, perciò due suoi zii pittori lo raccolsero. Mostrando egli nello studiare le lettere subitamente inclinazione al disegno, gli appresero le pratiche del dipingere; e a quattordici anni nel loro studio dipinse il battesimo di Cristo, per quell'età mirabilissima cosa. Durante l'assedio di Parma fatto da *Prospero Colonna*, con *Girolamo Mazzuoli* suo cugino gli zii lo mandarono a Viadana presso il Duca di Mantova perchè non si sviasse; ivi *Francesco* dipinse un S. Francesco, e lo sposalizio di S. Caterina, opera non da principiante ma da provetto. Finita la guerra, ritornò a Parma, dove s'innamorò del fare *correggesco*. Lavorò poco tempo coll'*Allegri*, il quale ammirandone la docilità, e la maestria, lo scelse a condurre con *Rondani* ed *Anselmi* una cappella vicina alla sua. Ma *Francesco* conscio del proprio ingegno, quantunque di soli diciannove anni, volle tentare una via non calcata da altri. Ciò pose ad esecuzione in appresso, poichè differito il lavoro coll' assenso degli zii si recò a Roma, portando seco tre quadri a saggio del suo talento, oltre un suo maraviglioso ritratto. Egli era di bellissima aria, di volto vezzoso molto, piuttosto d'angelo che d'uomo, onde per vezzo lo si chiamava il *Parmigianino*; la grazia di tutta la sua persona non era che una esterna manifestazione di quella grazia, il di cui tipo era nell'animo suo, grazia che seppe infondere nelle opere. Giunto con un suo zio a Roma, venne presentato a papa *Clemente VII*, che ne restò stupefatto, ne gradì i quadri, e gli commise a dipingere la sala dei pontefici, cominciata da *Giovanni*

altri che sempre accanto ai gialli posero i violacei, fuggendo il turchino siccome troppo vivo, e tra gl' incarnati, e turchini posero diversi morelletti per temperamento, e così fecero di tutti gli altri colori mezzani, frapponendoli tra gli estremi, o vogliam dire acuti, per temperamento loro. Un' altra considerazione importantissima abbiamo d'aver sempre innanzi l'occhio,

da Udine. Frattanto il giovinetto gli fece una Circoncisione, quadro singolare per la curiosa distribuzione dei lumi, ed al papa carissimo. Mentre avvicendava lo studio di *Michelangelo* e di *Raffaello*, lo spirito del quale si diceva poi essere passato nel *Parmigianino*, coll' esecuzione delle molte sue commissioni, avvenne nel 1527 il sacco di Roma, e mancò poco che non perdesse la vita; perciocchè era sì intento a dipingere, che non udì lo strepito dei soldati irrompenti nella città, ed alcuni di que' tedeschi essendo già entrati in sua casa, per romore che facessero non si mosse mai dal lavoro, onde que' barbari forsennati rimasero tanto sorpresi dell' opera, e più del coraggio, che lo rispettarono, gli posero guardia, e chiesero in pagamento di ciò disegni ad acquarello ed a penna. Tuttavia quasi capitò male; diviso da que' soldati, andando a cercare di alcuni amici, fu fatto prigione da altri soldati, e vollero pagasse una taglia. Scorgendosi poco sicuro si condusse a Bologna, dove fece per S. Petronio il S. Rocco, nel quale con sì poche figure riempì un gran campo, e fallo spiccare in singolar modo. Frattanto *Antonio da Trento*, ch' egli teneva seco perchè gl' intagliasse in legno alcune opere, abusando della confidenza del maestro, gli furò tutte le stampe, e quanti disegni aveva, e andossene in Francia. Rimasto di ciò moltissimo afflitto, perseguì il ladro, ma non riebbe che le stampe. Tornato in patria dipinse in S. Maria della Steccata una vôlta assai grande, dove tutta risplende la nobile semplicità delle sue composizioni. L'amore che fabbrica un arco, con due puttini l'uno che ride, l'altro che piange, è una gentile invenzione, che più della grazia sua sente di quella *correggesca*, onde sempre venne attribuita all'*Allegri*. Poi fece la madonna ch' è ora nella galleria di Firenze, cosa divina, benchè sia detta la *Madonna dal collo lungo*. Intanto cominciava a dismettere dall' operare, e studiava l'alchimia per

che non si separa mai da quest' altra del temperamento; ed è di porre sempre i più vivi colori nelle figure principali come più grandi, e più apparenti, e nelle seconde come più lontane sminuirli alquanto per l'abbagliamento del lume, e così di mano in mano procedere fino a tanto che perdendosi affatto i dintorni si perda la luce, e non potendosi più vedere, non si possa colorare; che così si conducono le opere in modo

arricchire; ma consumati i denari, e que' della Steccata movendogli lite, ed essendo accusato quale alchimista, poi imprigionato per l'uno, e per l'altro motivo, meglio consigliato una notte fuggì a Casalmaggiore, dove abbandonata l'alchimia si rimise a dipingere, e fece una Madonna per S. Stefano, e una Lucrezia romana, detta bellissima cosa. Ma in breve lo tornò ad assalire la sua follia; poco operava, molto dissipava; di delicato e gentile si lasciò andare malconcio con barba e lunghe chiome, divenne malinconico e strano, e giunto all' età di *Raffaello* (37 anni), moriva ai 24 di agosto 1540. Nobile, dignitoso, semplice, sfuggente la moltiplicità delle figure, pure il suo principale carattere si è la grazia. Erede della mente e dello spirito di *Raffaello*, volea che spirasse da ogni sua linea; quindi tentava e ritentava non solo una figura, ma una mosca, un panneggiamento per meglio leggiadramente tutto disporre. Lento nell' ideare, non dava mano al pennello prima d'aver nella mente l' intero quadro; ma eseguiva poi con terribile risolutezza, e velocità. Ebbe colorito non abbagliante, ma tranquillo ed armonico, pauroso quasi di sturbare con troppa vivacità la soavità che respirano le sue composizioni. Fra le sue tavole d'altare la migliore è creduta la S. Margherita in Bologna, la maraviglia e lo studio dei *Caracci*, anteposta da *Guido* alla S Cecilia di *Raffaello*. Fu attribuita al *Parmigianino* la scoperta della maniera d' incidere ad acquaforte, scoperta che i tedeschi attribuiscono al *Durero*; lite non ancora decisa. Ma egli è certo il primo italiano che intagliasse proprie cose ad acquaforte; i soggetti sono pieni di grazia, e di spirito, l'esecuzione pittorescamente libera e bella. È rarissima una raccolta delle sue stampe, perchè o sono ritocche, o sono copie. Il suo primo intaglio sembra Dio che parla a Mosè dal roveto; il capolavoro la deposizione di Cristo nella tomba.

che le figure non pajono dipinte, ma spiccate, e di rilievo, tanto ha forza la temperatura de' colori fra di loro, e negli sfuggimenti. Ma questa via per quanto si vede a' nostri tempi, siccome da pochi è intesa, così malamente è osservata. Onde si veggono in molte istorie colorate tanto le figure lontane, quanto quelle d'appresso, e lunghe diece volte tanto come queste; sì che non viene a riuscire altro che una pura pianezza empiastrata, ed un arco di colori senza rilievo o forza. E tanto più appare questo errore, quanto che ci sono alcuni che persuadendosi di essere più sagaci e saputi degli altri, dicono che le figure di dietro vogliono essere più oscure che quelle davanti; per il che se fanno una battaglia, od altra istoria all'aria, avviviscono di chiaro le prime figure, e le altre ingombrano di colori oscuri, ed ombre sino alle più picciole, talchè pajono affumicate, e tinte di fuliggine. Nel che di gran lunga errano, perchè il perfetto sfuggire, ed abbagliare la vivacità e grossezza delle ombre, consiste nel considerar la lontananza della figura dall'occhio, ed abbagliar meno la figura che si finge star più appresso, e più quella che si finge star più discosta e lontana. Conciosiachè l'occhio non può vedere se non confusamente per la molta distanza il colore delle linee e delle superficie; però non bisogna in alcun modo tingerle anco di più oscuro, che così si dimanda una fuggitiva inversa; nè minor errore è di quelli che fanno le figure di dietro più grandi delle prime, le quali si chiamano di prospettiva inversa. E tanto mi persuado che possa bastare quanto a questa parte del colore, nella quale, come ho di già avvertito, consiste la principal forza, ed eccellenza di quest'arte.

CAPITOLO VIII.

A quali sorte di genti convengano particolarmente i colori.

Coloro che si pongono a voler esprimere in una cosa alcun effetto col mezzo di qualche istromento, e non conoscono nè discernono la qualità, e proprietà di quell'istromento, col quale vogliono rappresentare quell' effetto, secondo me si possono domandar ciechi; i quali non sapendo certamente dove sia il piano buono e sodo per mettergli sopra il piede, spesso inciampano, ed in fallo pongono il piede in qualche buca, dove ne cadono. Così avviene a quelli che quantunque imitino bene i panni nelle figure, tuttavia non considerando la qualità delle figure alle quali gli attribuiscono, generano spesso certa inconvenienza, che sicuramente non generarebbono, se sapessero la causa di ciò che fanno, ed instituiscono col pennello, e coi colori, i quali tanto vogliono avere la loro rispondenza della qualità della figura, siccome la figura da loro, per appetire ogni simile il suo simile. Adunque per fuggire queste sconvenienze, e sapere le ragioni del compartire i colori secondo i gradi delle figure che si rappresentano, dobbiamo sapere in generale, che i colori che tendono allo scuro, e sono privi di quella vivacità chiara, si appartengono ai vecchi, filosofi, poveri, melancolici, e genti gravi, ai quali se si facessero vesti vaghe, ed allegre di colori varj, non si converrebbono. I bianchi, pavonazzi, rossi, e simili spettano ai pon-

tefici, monarchi, e cardinali. Il color d'oro col giallo, ed i purpurei convengono agl' imperatori, re, duchi, e gran personaggi. I colori rosati, verdi chiari, ed alquanto gialli, ed i chiari turchini, ed altri così fatti si appartengono a ninfe, giovani, meretrici, e simili. I colori mischi parimenti a ninfe; ma i tendenti al chiaro, ed i divisati estremi ai tamburini, buffoni, trombetti, paggi, e giuocolari. E così gli altri si dispensano, ed attribuiscono secondo le gravità, e le allegrezze che si possono considerare dalle cose dette. I chiari dorati, e lucidi colori appartengono agli angeli pur tendenti al chiaro e bianco; il quale molto si confà anco a vergini, sacerdoti, e santi; perchè leggiamo che S. Bartolommeo usava di portare il manto bianco, e la veste da basso di porpora, e così usavano molti altri santi. E generalmente in questa parte vi si ha d'avere certa discrezione e giudicio, come per esempio, non converrebbe dare color cangiante alla nostra Donna per niun tempo, come molti fanno, attribuendolo di più anco a Cristo, e a Dio Padre, e pur non vi è chi gli avvertisca. E perchè molte cose appartenenti a' colori, come, da chi, e perchè furono usati, e come usar si debbano rispetto agli abiti, ai gradi, ed alle significazioni di essi colori, si sono dette nella teorica; ed anco come abbiano da essere distribuiti per le istorie, e fantasìe de' pittori, cose che non si trovano così esattamente raccolte in altro loco, e che apportano grandissimo giovamento al pittore, non starò a replicarle quì, ma passerò a notare le altre cose che ci restano.

CAPITOLO IX.

Dei colori dei quattro umori, e come di loro si compongono le carni nel corpo umano di qualunque sorta.

Tutto che di alcuni luoghi de' libri precedenti, dove abbiamo trattato delle carni, si potesse avere tanto di cognizione che bastasse per saperle co' suoi proprj colori comporre; nondimeno non lascierò quivi per maggior chiarezza di trattarne più particolarmente, riducendo il tutto sotto a quattro colori degli umori nostri, rappresentanti i quattro elementi. De' quali essendo tutti i corpi composti, è di necessità che tengano della natura loro, e particolarmente mostrino il lor colore, e massime e più apparentemente il colore di quell' umore che in loro soprabbonda. Di questi colori, per i quali anco i fisici giudicano della complessione, e proprietà della natura di ciascheduno, primamente il colore di terra causato per la frigidità, e siccità, e però fosco e nero, denota la nera collera, che si chiama melancolìa. Il colore d'acqua e ceruleo, che tende al verde, dimostra la flemma, perciocchè la frigidità è la madre della bianchezza, e la calidità della negrezza. Il colore dell' aere è alquanto rosso, e dinota sangue; ma il colore di fuoco ovver di ardente fiamma denota la collera, la quale essendo per la sua sottigliezza facilmente con tutti gli umori commistibile, causa varj colori. Imperocchè se è mescolata col sangue, dominando il sangue fa che il colore sia rosso, se do-

mina la collera fa il colore alquanto rosso, se sono uguali insieme lo fa fulvo. Ma se col sangue è mescolata la collera adusta, fa il colore di canape. Se il sangue domina, rende il colore rosso, ovvero alquanto rubicondo dominando la collera. Ma se è mescolata con l'umore melancolico, tinge il corpo di nero; se è temperata con la melancolìa e flemma con egual proporzione, fa il colore di canevaccio; se la flemma soprabbonda, fa il color luteo; se la melancolìa vince fa il color bianco. Ma se poi è mescolata con la flemma con ugual proporzione, fa il color citrino; e se uno di questi predomina, rimane il colore in tutto, ovvero in parte pallido.

E per non lasciare alcuna cosa che a perfetta cognizione di questo appartenga, saper dobbiamo che i corpi Saturnini, ne' quali si trova la timidità, la sterilità, la malignità, la melancolìa, la vecchiezza, l'avarizia, l'invidia, e la pigrizia, sono di colore tra il nero, ed il pallido. I Gioviali ne' quali regna la temperanza, l'allegrezza, l'eloquenza, l'abbondanza, l'onestà, la fede, la religione, sono di color bianco mescolato temperatamente col rosso. I corpi Martiali, ne' quali predomina la crudeltà, l'orgoglio, l'ira, la temerità, l'impeto, la furia, la vendetta, l'audacia, e finalmente la guerra, sono di color rosso scuro, e di occhi lucidi di giallo. I corpi Lunari, de' quali è particolare la purità, la semplicità, la verginità, e simili, sono di colore bianchissimo con poco di rosso; ed i mezzi fra questi quattro rappresentanti i quattro umori, sono come i corpi solari, de' quali è propria la magnificenza, l'onore, la giustizia, la fortezza, e simili, ed hanno il color

fosco tra il giallo e nero, ma sparso di rosso. I corpi Venerei de' quali è la grazia, la cortesia, la venustà, e le altre qualità che si sono dette altrove, hanno il colore bianco che tende alquanto in nero, ma sparto di rosso. Ultimamente i corpi Mercuriali, che sono degli astuti, prudenti, modesti, e quieti, hanno il colore di mezzo che non ha nè bianco nè nero, ma è di tutto convenientemente composto. Nel dispensar poi questi colori bisogna non solamente alle constituzioni particolari de' corpi, ma anco alle età avvertire. Imperocchè il color flemmatico si conviene prima agl' infanti, e dopo ai fanciulli; il sanguigno prima agli adolescenti, e dopo ai giovani; il collerico prima agli uomini, e dopo agli attempati; ed il melancolico comincia ne' vecchi, e poi diviene perfetto ne' corpi decrepiti. E questi ancora si hanno da osservare per ciascuna età ne' casi accidentali per ordine. Conciosiachè quì consiste tutta l'importanza, essendo chiaro che quanto più il corpo tende al rosso, tanto più si avvivisce; e per incontro quando il corpo si finge privo di quello, necessario è che egli sia morto; perchè egli rappresenta lo spirito vitale. Ma perchè abbiamo parlato delle carni, bisogna ora avvertire alle mischie delle ombre corrispondenti a loro, perchè questo importa assai.

CAPITOLO X.

Come le ombre debbono seguire il colore delle carni.

Ora per procedere un poco più alla pittoresca, dico che di quei quattro colori che rappresentano i quattro umori, e le quattro qualità degli elementi soprannominati con le misture loro, per far le carni melancoliche sono, come le terre d'ombra, e simili; per le flemmatiche è il bianco, che si accompagna secondo le occorrenze col verde ed azzuro; per le sanguigne la mischia fatta di bianco, e rosso, che risulta in color rosato; e per le colleriche il rosso estremo, come la lacca, ed il cinabro; ma in modo che spargendosi con molto bianco ne riesca un colore pallido che imiti il colore della fiamma spenta. Perchè siccome cotal fuoco spento è oscuro ed ardente sì che pare tener non so che del nero, così veggiamo i collerici quanto più hanno della collera, tanto più partecipar del nero, ed oscuro. Ora tutti questi colori, secondo che si confondono insieme l'uno e l'altro, vengono a fare le mischie di qualunque carne si vogliano. Per il che abbiamo da considerare, che secondo il colore della carne, vuole ancora essere quello dell' ombra; conciosiachè non essendo altro l'ombra della carne, che l'istessa carne non allumata, e la parte allumata non altro che l'istessa carne dal lume percossa, si ha da fare, che se la carne è molto rossa e poco chiara, nell' ombra sia molto rosso e poco nero: e se per incontro è di pochissimo rosso ed assai bianco, il che verge allo

smarrito, nell' ombra ha da essere molto nero e poco rosso. Perchè il nero ombra per dritto il bianco, e però i colori quanto più terranno del bianco, tanto più le ombre parranno tenere del nero, e quanto più le carni tendono al rosso, tanto più vi conviene il rosso nelle ombre. E se il rosso tende al giallo, l'ombra ha da essere di rosso tendente al giallo; e se la carne tende al bianco con un poco di vermiglio, come di flemma e sangue, l'ombra ha da essere di più nero che di rosso. E tutte queste carni ed ombre si formano primieramente di pari colori, facendo la carne oscura, nella quale poi, mischiatovi il bianco, si esprimono i rilievi a' suoi luoghi, ed ombre oscure e nere, le quali poi mischiandosi con detta carne oscura, vengono più e meno a prendersi oscure, di maniera che fra questi tre estremi, cioè carne, bianco, ed ombra oscurissima, non possono se non risultare le mischie perfette delle carni, le quali sono state così bene espresse dagli eccellenti artefici.

CAPITOLO XI.

Come si compongono le carni secondo i moti de' corpi.

Essendosi ne' capitoli passati ragionato de' moti de' corpi secondo la constituzione di ciascuno, e così anco de' colori che gli sono proprj, potrei forse soprassedere di trattarne più, e passar più oltre; tuttavia mi è parso di ragionarne alquanto più distesamente in que-

sto capitolo, e cercare quali colori partoriscono i moti interni dell' animo nostro. E prima bisogna mischiando insieme, come si è detto, i colori secondo le convenienze loro, tanto più aumentare il colore particolare del moto, quanto che esso moto è conforme al naturale della figura che si rappresenta; come sarebbe aggiungere molto più di escandescenza al moto impetuoso in quello che è di natura collerica, e marziale. Ora tutti i moti, qualunque si siano, siccome sono diversi fra loro, così hanno i suoi particolari colori, che però si reggono sempre dietro alla regola de' quattro principali colori elementari, i quali tanto ponno nelle superficie, quanto è il moto. Imperocchè nell' uomo i moti tardi, e melancolici, per assomigliarsi alla terra, vanno colorati di color privo di vigor di fuoco, onde rimangono oscuri e pallidi; i moti paurosi, pigri, e colmi di dappocaggine per aspettarsi all'acqua, si debbono esprimere pallidi, chiari, e smarriti, come di chi teme; i moti allegri, pronti, e cortesi che si attribuiscono all' aria, si debbono colorare di bianco e rosso temperatamente; e finalmente i moti impetuosi, acuti, e collerici che si danno al fuoco, vanno colorati di rosso che tende al fuoco per più terribilità. E così riguardando con quest' ordine al naturale, si possono facilmente colorare tutti i moti di qualunque sorta. Perchè si vedrà un' ira infiammata con gli occhi di bragia, e per incontro la pazienza smorta, e di color terreo; e così tutti gli altri moti del loro colore; avvertendo però sempre di colorare ne' corpi più le parti che sono continuamente scoperte di rosso, per il colore del sole, che sopra gli si stende; come

si vedono le mani, i piedi, il petto, le spalle, la faccia, e le ginocchia de' villani, facchini, ed altri uomini faticosi. Devesi ancora osservare nelle giunture delle femmine e delle persone delicate, di spargere sempre di rosso le parti più esercitate, e che hanno moto; come le giunture delle gambe, delle braccia, ed i nodi delle mani; e così colorare più vivacemente le dita delle mani, e de' piedi, e più assai i nodi loro, le piante, i talloni, le ginocchia, i gomiti, il mento, le orecchie, le mascelle, le nari, le labbra, l'umbilico, i capitelli delle mammelle; ed oltre di ciò le chiavi delle spalle, la cinta, i fianchi, le lacche, la natura, e le natiche per il continuo levarsi e sedere dell' uomo. E queste medesime cose vanno osservate in tutti gli altri corpi ancora, tuttavia de' loro convenienti colori.

Nel colorare i capelli si vuole aver riguardo alle carni, perchè le carni bianche sparte di poco rosso richiedono i capelli flavi e chiari; le carni pallide e chiare ricercano i capelli neri senza vivacità; alle carni rubiconde convengono oscuri, ma avviviti di rosso oscuro, ed hanno da essere inanellati e crespi. Alle carni tenere e smorte si confanno i capelli quasi neri, e rari. Alle carni composte sì che non pajano più rosse che nere, nè più pallide che bianche, corrispondono i capelli negrissimi e folti; e le carni che tendono troppo al giallo e rosso con un poco di nero, vogliono i capelli rossi, e biondi oscuri del colore dell' avellana, come erano quelli di Cristo. E le carni ugualmente misturate di bianco e rosso, richiedono i capelli biondi e chiari. Questa è la ragione, ed il fondamento de' colori, e del dispensarli, di cui ho trattato brevemente,

per non distraere l'animo di chi legge con la lunghezza del discorrere. Nè però credo di avere tralasciato cosa alcuna di quelle, che possono essere di qualche importanza, e farci inciampare, non essendo avvertite.

CAPITOLO XII.

Delle regole del lume.

Il lume ha da essere necessariamente un medesimo in tutto l'istoria che si dipinge, in tal modo che nel campo della pittura s'immaginino sei parti, cioè anteriore, posteriore, destra, sinistra, superiore, ed inferiore; e conseguentemente il pittore in una fiata finga che il lume o raggi percuotano nelle figure della parte anteriore del luogo, ed in verun modo nella medesima istoria non finga altro lume dalla parte posteriore, o da qual' altra si voglia. Perchè non è possibile che il sole nel medesimo tempo sia in oriente, ed in occidente. Il medesimo si ha da intendere d'una sola figura ne' corpi perfettamente sferici, e tondi, che il lume o raggi percuotano nella parte o angolo opposto a loro; e nelle altre parti si abbarbaglino. E così si vede nell'occhio, che i raggi causano nell' angolo a loro opposto una come stella picciolina; ma ne' corpi tondi, e lunghi, come il bastone, ed il corpo umano i raggi feriscono nella parte più propinqua a loro con più forza. Il quale effetto esprimerà il pittore con una fascia o cintola poco ampla, col colore che rappresenti il mag-

gior lume. E se alcuno mi dice, che tutta la mezza parte del corpo tondo è allumata ugualmente dal sole, quando il corpo gli è contraposto, io rispondo, lasciando di disputar questo più sottilmente, che il pittore non solo considera il modo con che il sole alluma, ma anco ha rispetto, e considerazione all' occhio che mira, o che finge guardare alla pittura; il quale naturalmente è allettato dalla parte più allumata. E siccome egli vede più chiaramente quelle parti dove le pupille riguardano, e mirano più fisamente, così con maggior forza vede solamente le parti più eminenti del bastone, o dell' uomo; e quelle che hanno poca ampiezza, o larghezza, e le altre parti vede con manco intensione, e più rimessamente. Di quà si conchiude nécessariamente per mio parere, che il pittore ha da esprimere questo, e non altro effetto col pennello. E se ciò osserverà, vedrà come ricaccierà le figure, e le farà tondeggiare. Nè l'osserverà solamente ne' corpi tondi, ma ancora ne' piani. È ben vero che quella fascia o cintola ha da essere più ampla, perchè l'occhio più vede nel piano, che nel tondo o sferico. E se vuole il pittore essere esperto in questo precetto, faccia osservazione, e considerazione ne' corpi politi e lisci, come in uno specchio, in una colonna lustra, o in una caraffa, e quello servi proporzionatamente negli altri corpi. E di bisogno anco dichiarare e dimostrar l'effetto che fa la luce prima, cioè la luce più chiara ne' capelli, negli occhi, nelle labra, e nelle ugne. Il che è una certa risplendenza particolare, come ognuno può vedere nel naturale. Più oltre si ha da considerare che sono certe parti nell' uomo, le quali per-

chè hanno la pelle più tirata, e distesa sopra, ricevono naturalmente più luce delle altre; e queste sono la fronte, il naso, e le mammelle. Ultimamente vi sono altre parti che per essere untuose, ricevono parimenti maggior luce che le altre, come sono quelle parti che stanno intorno gli occhi, le quali cose tutte avvertirà diligentemente, e cercherà di esprimere il pittore.

CAPITOLO XIII.

Regole della prospettiva.

Siccome gli antichi pittori prospettivi trassero dalla piramide tutte le proporzioni naturali, vollero ancora ritrarne la bellezza de' corpi col miglior modo ed ordine che fosse possibile, siccome in uno specchio. Conciosiachè l'ottica che viene dall' occhio del giudicio, non va mai all' alto, nè al basso, ma giustamente giunge alla facciata. Nella quale l'alta linea, e la bassa uguali tra se fanno all' occhio il cono, accennandosi per quella di sopra il cielo, e per quella di sotto il piano; onde il suo mezzo viene a restar nell' ottica per il suo principio e fine. Con tal' arte usarono i famosi pittori di mostrare siccome in puro specchio le sacre pitture degli egizj. E parimenti i greci per mostrare cotal'arte esser vera, ed esemplare, dipingevano gli amori, le imprese, le guerre, ed i consigli de' suoi maggiori, siccome in specchio ritratto al naturale; dandoci a divedere che l'occhio giudiciosamente andasse per quella al suo

mezzo, dimostrando l'opera vera e singolare. Così gli eccellenti pittori moderni hanno seguito questa stessa via, siccome il Peruzzi, Raffaello, Leonardo, Gaudenzio, il Parmigiano, e molti altri, e l'hanno seguita siccome via reale in prospettiva, come ogni mediocre pittore può facilmente osservare nelle opere loro.

E per tornare agli antichi, troviamo che al tempo di Augusto fu ritrovato l'uso del pingere sopra le facciate in muro, che prima non era conosciuto per onore di quest' arte; dove ora è passato tant' oltre, che sino nelle stalle, e ne' luoghi degli agiamenti vituperosamente è introdotto. Ora dico che in molti modi si dipingono le facciate, come per entrare in dentro sforzando la facciata per forza di linee, e facendovi portici con colonnate e loggie; sopra le quali non dee essere altro che istorie collocate in quei luoghi, facendo però che il punto aggiunga all' altezza del giudicio visuale, perchè è stato osservato che molti pittori valenti nella prospettiva non hanno mai voluto spezzare l'ottica nè per alto, nè per basso, siccome quella che giunge all' estremo del giudicio dell' uomo; per dimostrar sempre l'opera pura, ed esemplare secondo l'occhio nostro, che è il più alto senso, e per conseguenza giudica quanto le proporzioni proporzionatamente gli corrispondano. Nel qual proposito si possono considerare per esempio le ante di un organo che è in Milano a S. Francesco da man sinistra, dipinte dal nostro Bramantino, nella parte esteriore di cui egli ha finto le colonne del medesimo organo con la soffitta di sopra; ed ha fatto che le figure che gli sono sotto vanno dietro digradando di parte in parte al detto punto

immaginato secondo l'essere dell' organo; ed il campo delle figure alte alla soffitta, e le ultime due colonne sono d'aria. E questa via hanno tenuto i veri prospettivi, non facendo però le conversioni di Paolo, e le natività di Cristo sopra quelle facciate, nelle quali l'occhio va innalzato al paragone di quelle per giudicarle perfettamente. Nelle facciate si dipingono ancora figure di rilievo, come imperatori, prigioni, e simili, fingendoli entro nicchie, o sopra i cornicioni, e mensole rilevate in fuora. Nel che bisogna avvisarsi, che secondo che le mensole si voltano, così bisogna voltare le punte de' diamanti, e nelle facciate far che spuntino in fuori i veroni, le loggie, ed i corridoj. E per avvertire a questo, hanno ritrovato molti rari in quest' arte, il pingere sopra gli arazzi, ed attaccarli in alto, per dimostrare la verità delle istorie. Dove medesimamente bisogna collocare il punto in mezzo, siccome hanno osservato molti rari prospettivi, e massime il maestro dello Zenale, Vincenzo Civerchio (1) cognominato il Vecchio, in alcune istorie di miracoli di S. Pietro martire in S. Eustorgio di Milano nella cappella di quel Santo, che sono sopra l'occhio quattro uomini: dove si veggono i piani sfuggire, e le altezze calare dolcissimamente (2). Ed ancora ha osservato Polidoro, il

(1) O *Verchio*. nato a Crema circa il 1440, altri il fanno di Milano, ove circa il 1460 aperse una fiorita scuola di pittura. Operò molte cose nel palazzo pubblico di Crema, ed anche a Brescia. Nel 1535 viveva ancora. Fu nelle figure studiato assai, e profondamente conobbe le leggi della prospettiva.

(2) Questi affreschi sono coperti di bianco, per dare, secondo quei frati, maggior luce alla cappella.

quale sopra molte facciate in Roma, ove dipingeva in alto battaglie, trionfi, e sacrificj di romani, ha mostrato il piano di sotto quasi come in ispecchio, sicuro che rappresentava la verità dell' istoria, la quale l'occhio altamente ha da giudicare. Il che scorgesi anco nella colonna trajana, nelle cui istorie si veggono i piani sino alla cima; e così dimostrano la verità dell' opera alla prudenza dell' intelletto senza il vedere del basso occhio. E però si possono fare i quadri, e porli siccome specchio della natura in qualunque parte si vuole, o alto, o basso, o a mezzo.

Ultimamente per quest' arte, dalle linee rette si concludono i cinque modi di vedere. E di queste linee tre sono le prime, una è sopra all' occhio che gli cade perpendicolarmente sopra a guisa di zenit, l'altra che gli cade sotto, e la terza è la linea di mezzo. E se si pone un dado in cima di ciascuna, altro che una facciata per quelle non si può vedere. Le altre due linee sono diagonali, che dall' occhio istesso vengono una all' alto, e l'altra al basso, e servono alle tre sopraddette. Alle quali se si pone un dado in cima, è forza che così all' alto come al basso vi si rimirino in iscorto due faccie per ciascuna, che servono alle altre tre; sì che l'occhio vero viene ad essere il mezzo della vera istoria, o vogliam dire specchio, siccome affermano gli antichi, ed i moderni prospettivi, massime lombardi, dei quali è propria questa parte, siccome il disegno è peculiare de' romani, il colorire de' veneziani, e le bizzarre invenzioni de' germani.

CAPITOLO XIV.

Strada di mostrar le proporzioni naturali secondo il veder dell' occhio.

Per mostrare come si abbiano a rappresentare negli oggetti, o facciate dipinte tutte le forme, così d'appresso come di lontano, prima piglierai un telaro in piedi di larghezza d'un foglio sopra una tavola, di dietro del qual telaro si hanno a mostrare tutte le figure quadre, o tonde, e di qualunque altra sorta, o alte o basse, essendo geometricamente disegnate; e così i cavalli, e le figure di rilievo snodate che facciano qualunque atto si vuole. Ora primieramente la figura vuole esser alta sei oncie; poi si ha da tenere quest' ordine. Prima alla sommità del capo farai quattro linee uguali, delle quali la prima si estende alla sommità del fronte, e quivi farai un punto alla fine del fronte dove principia il naso; e di quà e di là segnerai gli occhi, e le ciglia, il che agl' intendenti non occorre dirlo. Successivamente alla fine del naso, e sue ali, e suo principio, ed alla bocca, mento, e gozzo fino alla fontanella della gola farai il punto, e così alle altre che si diranno. E poi scenderai giù alla forcata del petto, e d'indi all' umbilico, e poi insino alla fine del corpo: e dopo cominciando nel principio de' galloni, cioè alla chiave, medesimamente in faccia, scenderai giù alla punta de' ginocchi, poi al collo del piede, ed anco all' istesso piede, e verrai di sopra alla fontanella della gola in faccia, (intendo andando verso la punta della

spalla), dipoi giù per il braccio alla piega del gomito, e d'indi alla chiave della mano, e poi insino alla punta della mano. E questa è la figura in faccia, nella quale segnerai i bollini ancora. Venendo poi di sopra alla sommità della testa, la seconda linea ha da scendere giù insino al principio dell' orecchia, e poi al fine di essa, e d'indi alla chiave della spalla, e poi giù per il braccio sino alla piega del gombito (il che s'intende in profilo) poi al principio del pollice, e suo fine, ed anco al fine della mano ritirandosi su per il braccio interiore sino sotto le ascelle, e segnando al principio della mano, e poi alla chiave del braccio. Poi dalle dette ascelle scenderai giù sino all' umbilico in fianco, poi insino alli ginocchi di fuori, e d'indi sino al tallone, ed al piede. E ritornando insù per la gamba interiore sino ai testicoli, segnerai la parte del ginocchio, del tallone, e del piede, e tornerai alla sommità della testa. L'altra linea che è a riscontro di questa si piglia di mano in mano appunto siccome questa. La quarta si prende dalla sommità della testa sino al fine de' capelli per il collo, e poi giù per il filo della schiena al fine dell' umbilico, e d' indi al principio delle natiche, e suo fine, e poi giù per la gamba dal principio della coscia insino alla piega del ginocchio, e di quì insino al principio del calcagno, e suo fine. Poi tornando al braccio per di dietro all' omero si comincierà la linea, e scenderà al gombito, e dal gombito insino alla chiave esteriore della mano, e d'indi al suo fine. E perchè queste proporzioni vanno concatenate l' una con l'altra per circolo siccome vanno fatte, cominciando alla cima dell' orecchia, e girando

intorno tocca le ciglia, ed il fine dell' orecchia girando tocca la punta del naso. Così scendendo in giù tutte le suddette proporzioni vanno in circolo; come è il petto, l'umbilico, i gomiti, le ginocchia; e quanto più saranno appresso al telaro riusciranno più grandi, e quanto più lontane più picciole, secondo il veder dell' occhio. E questo è quanto appartiene alla forma perfetta.

Venendo poi al telaro e suoi trasferimenti, si farà così: prima si piglierà un ferro alto sei oncie con una apertura di sopra, e metterassi davanti al telaro lontano dieci, o otto oncie in piedi secondo il mio giudicio; e si porrà come se egli fosse l'uomo che mira la facciata del telaro, e si farà o più alto, o più basso secondo la dolcezza del vedere le figure perfette siccome lui tirate all' occhio suo. Poi attaccherai con pasta sopra gli orli del telaro in piedi davanti del telaro una carta con sopra i numeri che ora soggiungo. Comincierai giù a basso del telaro tanto da una parte quanto dall' altra, e la partirai in spazj di mezz' oncia l'uno, e dentro dieci minuti; e così anderai sino alla sommità del telaro, crescendo secondo i minuti i suoi numeri ancora. Poi prenderai una righetta che sia giusta da una parte all' altra del telaro, e sopra questa noterai i minuti, ed i numeri giusti come sono notati nel telaro. Ora porterai la riga in su, ed in giù secondo che parerà giustamente; e nel forame del ferro suddetto, che ha da essere l'occhio dell' uomo, potrai cacciare anco un filo, al quale appenderai un piombino, e di dietro del ferro col resto del filo anderai toccando con diligenza le proporzioni o punti già de-

scritti sopra la fronte, e ciascun' altra parte che vuoi. Quindi porrai la righetta che giustamente attraversa il telaro sotto al filo che è il termine della facciata, ed ivi considererai i minuti, ed i numeri suoi, così della riga come del telaro. Oltre di questo facendo un altro telaro giusto come l'altro, coperto di un foglio di carta sopra un cavalletto, con la detta riga porterai i numeri e minuti del filo sopra il telaro di carta, e seguendo questo modo formerai qualunque parte che è nella figura, e circuendo in giro farai per quelle parti che fuggono tra l'un punto e l'altro una croce, e subito fatta una figura con li suoi punti e croci, leverai via l'occhio, cioè il filo, ed a questo istesso ponerai il tuo occhio, e sopra il telaro di carta contornerai minutamente i suoi punti, e le crocette tuttavia vedendo il modello all' istess' occhio. Ciò fatto tornerai il filo e ferro al suo loco, e così potrai fare gli angoli de' mattoni, tavole, basi da basso e di alto, facendoli venire giusti al vedere, e se l'occhio sarà più a basso, mirerai le figure dal di sotto insù, e di sopra nelle volte considererai il giro suo, e poi tra il modello, ed il giro tirerai il filo a linea retta dove si termina il vôlto o giro, che questo è il fine suo: e con queste proporzioni, e cotal telaro puoi fare le figure grandissime, allargando i suoi numeri e minuti in tal modo, che potrai fare qualunque cosa ti verrà in pensiero fuori dal telaro piccolo. Questa via posso dire ingenuamente di non averla imparata da alcuno, anzi di essermela immaginata da me stesso ad utilità de' professori di questa nostra arte. Or quanto alle figure quadrate ne disegnò assai Vincenzo Foppa, il quale forse doveva aver

letto di quelle che in tal modo squadrava Lisippo statuario antico, con quella simmetria, che in latino non ha nome alcuno. E seguendo lui ne disegnò poi Bramante un libro, da cui Raffaello, Polidoro, e Gaudenzio ne cavarono grandissimo giovamento ; e secondo che si dice è pervenuto poi nelle mani di Luca Cambiaso (1),

(1) Nacque a Moneglia nel Genovesato il 1527. Si applicò a disegnare imitando *Giovanni* suo padre e maestro, a maraviglia riuscendo nello scorcio. Di 15 anni dipinse a fresco col padre soggetti delle *Metamorfosi* di *Ovidio* sulla facciata di una casa a Genova; indi nel palazzo *Doria* col *Calvi* fece una volta piena di ardimento. *Galeazzo Alessi* architetto di Perugia allora lo consigliò a mutar di maniera, perchè spesso esagerata, in un più dolce e più armonico stile. Esistono molti disegni di *Cambiaso*, quantunque la moglie sua, e la fantesca molti abbruciati ne abbiano per accendere il fuoco, salvati da *Lazzaro Tavarone* suo allievo, e ciò avveniva perchè *Luca* li disprezzava in modo, che li eseguiva nella carta peggiore. Alla sommità giunse a poco a poco inciampando, ammaestrandosi da per se stesso. E dodici anni veramente fiorì, poi lo travolse una passione; fu di ardente fantasia, fiero e franco disegnatore, e originale quando volle, e *raffaellesco* oltre ogni dire. Il martirio di S. Giorgio, ed il ratto delle Sabine sono i suoi capilavori, dove l'espressione, il corretto disegno, ed il bel colorito si contendono il primato. Egli fu altresì scultore, e lasciò una Fede panneggiata con gusto. Perduta la sposa invitò sua cognata ad assumere la cura della casa, e la custodia de' suoi figli. Innamorato di essa offerse perciò al papa due belle pitture, e dimandò le dispense per unirsi in matrimonio con lei; ma non l'ottenne: molto affanno lo strinse, e quì cominciò a deteriorar nello stile. *Castello* essendo morto a Madrid, *Filippo II* invitò *Luca Cambiaso* per continuare i freschi dell' Escuriale. *Luca* partì da Genova nel 1583, e sbalordì i pittori spagnuoli colla sorprendente facilità di operare. Si dice che compiacendosi il re nel vederlo operare, lo stesse un giorno osservando, mentre dipingeva un fanciullo, che saporitamente rideva " Come ride di cuore! ,, disse a *Luca Filippo II*. E rispondeva umilmente il pittore. " I fanciulli sono proclivi al pianto ed al riso ,, : e con un tocco di

il quale per ciò è riuscito nelle invenzioni, e bizzarrie rarissimo al mondo. Oltre di questo in altri modi si possono crescere dalle piante i corpi umani, come per forza di numeri col velo di Leon Battista Alberti, col telaro e la graticola di Alberto Durero, e di Giovanni di Frisia (1), i quali istromenti io ho veduti insieme con molte altre figure disegnate da molti con la prospettiva di Gioacchino Benckelaer (2).

Ma tornando alla fabbrica del suddetto istromento, piglierai due righe larghe tre dita, e grosse un quarto d'oncia, e farai a tutte due un piccolo grado nella grossezza, il quale seguirà i minuti, e numeri suoi, per poterli cacciare dentro la picciola riga stretta di sopra, acciocchè si possano più chiaramente ritrovare

pennello sulle labbra lo fece appassionatamente piangere. *Luca* voleva per mezzo del re ottener la sospirata dispensa, ma tutto riuscendo vano, cadde in profonda tristezza; e morì nell' anno 1585 di 58 anni. Egli era timido e diffidente di se medesimo, il che non poco gli nocque.

(1) *Giovanni Fredemanno Frisius* o *Frysius* nacque a Leuwarde, nella Frisia, il 1527. Fu uno de' buoni architetti dell'età sua, onde venne chiamato in Anversa con altri artisti per erigere l'arco trionfale in onore di *Carlo V*, e di *Filippo* suo figliuolo. Esercitossi eziandio nell'intaglio in rame; ed abbiamo di lui l'opera: *Coenotaphiorum, tumulorum, et mortuorum monumentorum*, le di cui stampe incise all'acquaforte sono ritocche a bulino con molta intelligenza.

(2) Nato in Anversa circa il 1530. Fu pittore di taverne, animali etc. Dicesi che dipinta una cucina pel direttore della zecca di Anversa, questi gli facesse ogni giorno aggiungere qualche nuovo oggetto, ma che non pertanto appena gli desse di che vivere; per cui, richiestolo di fare altre cose, " voi aveste da me, rispose, ogni maniera di animali di terra, d'aria, e di acqua: ora lasciate che vada a dipingere di così fatte cose ad altri, che meglio mi provvedano per poterne assaggiare ancor io! „ Morì in sul declinare del secolo.

i suoi numeri, e minuti. La riga vuol' essere stretta di sotto, ed acuta in cima per poter toccare le membra più minutamente, e dipoi tirarla per l'occhio avanti e indietro. E questo si può fare ancora col filo, e piombino sopraddetto. Alle due righe principali del telaro inchioderai un' altra riga in cima al traverso, ed al fondo caccierai le due righe ugualmente in un zoccolo, lasciandole in piedi dritte appresso di una tavola, o di ciò altro che vuoi. Puoi anco fare il telaro di righe di ferro, come trattando poi della ragione di esso telaro si dirà abbastanza. Circa il piano dritto, e giusto, il quale comincia al fine dell' ottica che termina nella facciata o linea del taglio, a cui tutte le proporzioni giuste vanno a confinare, ed intersecarsi nella facciata al primo occhio, porrai il quadro obliquo e traverso, e gli toccherai col filo, che dall' occhio si stende, tutte le circonferenze di fuori, e così le tirerai con la riga, ed i numeri suoi. E sappi di certo che le figure oblique e torte si possono per tal via fare, ancora che sia cosa molto difficile e fastidiosa. E però è meglio farle con la via sopraddetta, che è più certa, cioè con figure di legno, di terra, di cera, con li panni, ed i lumi suoi. Oltre di ciò con fili di rame intersecherai le grandezze, e profondità sue per ciascun membro, ed i cavalli, e ciò che tu vuoi. E sii certo che usando questa via di proporzione, in un tratto nella prospettiva tu troverai l'errore di ciascuno che in essa commette. Sicchè più brevemente tu li potrai fare tirando all' occhio il calcagno, ed il ginocchio, e tutti gli altri membri con un sol punto. Potrai ancora sopra il piano con le misure proporzionate col-

locare i portici con le colonne di terra, o di cera, o di filo, o di ciò che vuoi, facendogli sopra i cornicioni, e tutte le altre parti; ed oltre di questi, ciò altro che vorrai proporzionatamente potrai fare. V'è di più un' altra sorta d'istromento torto per le volte e sporti, il quale si fa arcuato, e secondo i minuti scritti in carta, sopra quello si pone. Con la riga medesimamente arcuata potrai fare il simile sopra il disegno, che tu vuoi fare dalle parti, e con la riga in mezzo che va visitando le parti delle figure in iscorto, o di ciò che si vuole.

CAPITOLO XV.

La ragione del telaro sopraddetto.

Tirerai adunque una linea in piede, che si dirà linea della facciata, o del taglio, in fondo della quale ne tirerai un' altra a livello; e dalla parte destra sarà l'ordine della proporzione naturale, così da alto come da basso. Ora nella linea al livello dietro al piede della facciata segnerai quattro spazj uguali, nominandoli così a uno per uno A,B,C,D. Poi ne farai quattro altri nella parte sinistra della facciata al livello, chiamandoli il vedere e l'occhio, segnandoli 1,2,3,4. Quindi accomoderai lontano dalla facciata nella parte sinistra tre uomini al traverso sopra la linea al livello, e sarà l'occhio della distanza; e da esso occhio tirando una linea ottica, che giunga alla facciata, quivi segnerai un pun-

to chiamandolo il fine della vista, al quale tutte le proporzioni del vedere si confinano. E così dal primo punto segnato 1 tirerai una linea ad esso fine della vista, e parimenti dal secondo segnato 2, e dal terzo segnato 3, e dal quarto segnato 4. Poi tirerai dal primo occhio una linea all' A, intersecandola nella facciata, e parimenti al B, al C, ed al D, sempre intersecandole nella facciata, e segnandole tutte con le medesime lettere nell' istessa facciata. E cominciando dalla lettera del secondo D allo squadro della facciata la porrai nel vedere nella linea I. Il medesimo farai nelle altre tre restanti lettere C, B, A notate nella facciata; onde si viene a fare un quadro perfetto, che sfugge alla vista. Ma per far la figura in piedi sopra al livello, nel quarto D segnerai il capo della figura F, e la tirerai al primo occhio intersecandola nella facciata; e così dalla seconda F al secondo D, che sono segnati con gli altri nella facciata, che tanto spazio vuole avere la figura sopra la linea della vista tirata a squadro. Nella proporzione C il simile farai, che riuscirà alquanto più lunga; e parimenti nella proporzione B, che verrà anco molto più, e nell' A molto più, e nella linea della facciata molto più. Ma avvertisci che queste figure vogliono essere nella proporzione segnate in profilo, tirando tutti i suoi membri alla intersecazione nella facciata, che dipoi tirate al vedere vogliono essere rappresentate in faccia; siccome nella proporzione vogliono essere nel vedere rappresentate in profilo, mostrando di sotto le larghezze, e sminuimenti de'suoi membri. Perciocchè la proporzione mira al primo occhio per la distanza, ed al fine dell' ottica si rappresenta la vista nostra, fa-

cendo le figure in dentro. E così sopra l'ottica non si può vedere piano alcuno, essendo al dritto della vista.

Ora segnati i punti che sono nominati nella proporzione da basso con le sue figure nell' ottica tirata nella proporzione, le quali intersecando nella facciata, e tiratogli al primo occhio il suo sfuggimento nel vedere, segnando nell' ottica dalla parte sinistra i quattro spazj di sotto, quivi nella cima della facciata farai un'altra linea al livello. Nella quale alla destra della facciata segnerai i quattro spazj come di sotto, e tirandoli al primo occhio nella facciata l'intersecherai; e dalla parte sinistra farai i detti numeri come di sotto, tirando all' occhio che è fine dell' ottica, e fine della vista. Poi dalla facciata tirerai a squadro le intersecazioni di essa, e quivi si vedranno le soffitte, o cieli. E le figure ancora nella proporzione si faranno, tirando le sue teste al primo occhio, e là dove si intersecheranno nella facciata, ivi sarà la fine del vedere; sicchè nelle figure di dietro per ritrovare il piano che si perde, il capo penderà sopra la linea della vista o poco più, e così verranno innalzandosi sino a quello della facciata che sarà tutto intero. Inoltre dal primo occhio tirerai una linea in piedi che vada giù, in fondo della quale farai la linea a livello chiamandola il fine del guardare al basso; e dopo alquanto spazio al livello farai ancora per pender giù a squadro una figura, che sarà quella della proporzione, tirando al primo occhio i suoi membri; e dove si intersecheranno nel livello, ivi sarà il termine del suo vedere. Ed in fondo di detta figura, se gli vorrai fare il piano, tirerai i suoi spazj segnati al primo occhio,

e dove nel livello si intersecheranno, quivi sarà il termine del suo vedere; facendo il primo occhio quello di un predicatore che mira al basso, ed il tirare al vedere nelle intersecazioni questo che nella facciata si è detto; perchè tal via si ha da seguitare di sopra dal primo occhio ancora guardando insù, quivi sarà il fine della vista tirando la linea al livello di sopra, a squadro della qual farai la figura in piede, tirando i suoi membri al primo occhio; e dove nel livello s'intersecherà, quivi sarà il fine del vedere, o sia lontano, o sia d'appresso, o sia di sopra. E dal detto livello tirerai a squadro i detti membri segnati con i suoi numeri in quella maniera, che nel corpo perfetto vanno disegnati in faccia, o in profilo. E dipoi sotto la linea del piede in isquadro farai una figura in faccia secondo che quella trasferita è in profilo; la qual figura in faccia con i detti numeri tirerai alla soprascritta linea del piede, segnandola anco lei con i detti numeri, i quali tirerai al fine della vista, dove la testa verrà alla parte più alta, secondo il trasferimento all' occhio del corpo in profilo più stretta per lo sfuggir suo. E così di mano in mano gli altri membri verranno più larghi al piede, per esser parte più propinqua all' occhio; talmente che con queste larghezze potrai andare sino al fine della vista, che la figura sotto i piedi si vedrà in forma di zenit giusta e perfetta. Ed il simile al livello di sotto osserverai, facendo la testa parer più grossa per esser più propinqua all' occhio, ed i piedi più piccioli per essere più bassi, per sfuggire in prospettiva così li piani uguali.

Circa la veduta delle volte, e circoli delle cap-

pelle, disegnerai la figura proporzionata, tirando i membri al primo occhio, e nel giro, o vòlto dove toccheranno le linee, ivi sarà il termine del vedere, e di sfondar le volte; sì come ho dimostrato in pittura a S. Marco in Milano ne' profeti, nelle sibille, nelle gerarchie di angeli, negli evangelisti, ed in tutte le altre istorie, come di S. Pietro, e Paolo, e della Vergine: e così anco quanto alle facciate che sono rappresentate in quella cappella, che io condussi l'anno 1570. E così abbiamo d'assicurarci che proporzionatamente disegnando di tutte le figure, per lontane che siano al primo occhio, si giudicherà giusto la lontananza; a confusione di alcuni che prudenti si tengono, che fanno sopra i monti figure che non si possono vedere.

CAPITOLO XVI.

Proporzioni geometriche da trasferire alla vista.

Nella ragione dell'istromento abbiamo detto della linea della facciata, o linea del taglio, alla quale di sotto dalla parte dritta è la linea del livello proporzionata, e dalla sinistra è la linea del livello del vedere l'oggetto. Ora dalla destra dove è segnato A farai geometricamente sotto al livello proporzionato un quadro giusto, sì che la linea della facciata scenda giù tanto che faccia una parte del quadro, che si domanderà linea della vista; e nel quadro istesso farai due linee diagonali dall' un angolo all' altro intersecandole in-

sieme, e dove s'intersecheranno, quivi sarà il punto, e centro del quadro, per il quale tirerai all' alto, ed al traverso i due diametri del quadro, sì che saranno nove punti nel quadro; e questo è il quadro retto, e dritto, perchè degli obliqui, e torti se ne dirà dipoi. Comincerai adunque all' angolo retto presso alla facciata nella parte dritta del livello a segnare A, e poi alla seconda parte del diametro nell' istesso livello a segnare B, e C nell' altro angolo retto; dipoi sotto l'A nella linea della vista in capo del secondo diametro segnerai un altro A, e dipoi al centro B, ed al fine C, ed ancora al fine della linea della vista, e del quadro segnerai A, e B, e C negli altri due punti. Ora venendo all' occhio sopraddetto nella ragione dell' istromento, tirerai al primo A, che fa l'angolo della facciata, e dal livello un punto, perchè in esso resta; e dipoi dall' occhio istesso venendo al B con una linea dritta là dove s'intersecherà nella facciata, quivi porrai il B. E tornando all' occhio, ed al C dove la linea s'intersecherà nella facciata, quivi si porrà il C siccome termine della proporzione digradata. E dipoi ritornando all' altra linea della vista (conciosiachè per quella si veggono tutte le cose) segnata con tre A, la riporterai così giusta, facendo che quei segni notati nella parte di dentro del quadro, siccome in tutte le altre proporzioni si ha da fare, continuamente siano voltati in su, e portati nella linea del livello del vedere che è l'oggetto. Adunque in questa linea del vedere saranno segnati tre A, siccome principio ch' ella è del quadro perfetto, i quali tirati al punto del fine del vedere, che è nella facciata (siccome già si è detto nell' altro

capitolo) a squadro della facciata si porterà l'intersecazione del C sino alla linea dell' ultimo A, e l'altra al fine del vedere, e si segnerà ancora C. Così farai conseguentemente sino all' intersecazione del B, segnandole ancora di modo che tu vedrai il quadro giusto in prospettiva.

Tornando ora da capo al quadro geometrico, potrai fare un altro quadro in traverso rinchiuso in quelle quattro linee, e così fargli le sue linee diagonali, ed i suoi diametri, segnandoli tutti con i suoi numeri, e tirandoli perpendicolarmente sopra il livello segnandoli con i suoi numeri, e trasportatili poi all'occhio, segnerai nelle sue intersecazioni della facciata i detti suoi numeri. E tornando di nuovo al quadro geometrico, tirerai ancora al traverso, o veramente al livello essi numeri alla linea della vista, la quale riporterai medesimamente alla linea del vedere, sicchè tutti siano tirati al fine del vedere; poi a squadro della facciata porterai la prima intersecazione con i suoi numeri, e così farai di tutte le altre. Ma avvertisci, che se il D intersecato nella linea della facciata troverà la linea del D del vedere in quell' angolo, sia segnato il D, e così farai di tutte le altre minutamente. Ora nel detto quadro geometrico si può fare un circolo, ed un altro che venga giusto al fine del vedere della facciata, e quivi gli potrai segnare le cannellature della colonna, le quali tirate all' occhio, dove nella facciata si intersecheranno, ivi sarà il termine del suo vedere. E quivi ancora è la proporzione degli specchi convessi, e parimenti delle colonne istoriate.

Ma ritornando al primo circolo, quello partirai

in tre, e ne farai il triangolo, e la piramide, sì come circolo ancora, ma acuta in cima siccome quella del quadro. E venendo al triangolo, partendo ciascuna di quelle parti in due, vengono a fare sei angoli nel circolo, i quali tirati in su alla linea del livello con i suoi numeri segnati, e portati all' occhio fanno le sue intersecazioni nella facciata, e portati poi ancora alla linea della vista a squadro, o al livello, e quella portata al vedere, si va congiungendo per le sue parti minutamente come già si disse. E del triangolo già detto il medesimo si farà; però non starò a toccare delle proporzioni celesti, delle quali già scrissero gli antichi, traendo dagli atti umani in piedi regolatamente tutte le proporzioni geometriche principali, e de' moderni Fr. Luca del Borgo, che di più ha disegnato tutti i suoi contorni, ed angoli perfetti e non perfetti col braccio di Leonardo Vinci. Ma ripigliando il nostro quadro, si possono nella linea diagonale sopra la linea del livello, ma rilevata in su, fare i gradi delle scale proporzionate, segnandoli con i suoi numeri, i quali porterai all' occhio intersecandoli nella linea della facciata, e segnando i già detti suoi numeri. E questo è quanto alla scala dritta. Ma dai gradi di essa scala tirerai giù a perpendicolo nel livello la sua pianta, notandovi i suoi numeri come al primo grado A in fondo, ed uno di sopra; al secondo grado un B in fondo, ed uno di sopra, e così segnerai sino alla cima. Poi tirerai ciascuna delle dette lettere lasciate giù a perpendicolo nel livello, o proporzione all' occhio, e dove elle s'intersecheranno nella facciata, quivi le segnerai, e le tirerai ancora a squadro nel vedere. E di-

poi quella larghezza che tu vuoi che abbia la scala la segnerai nella linea del vedere, e quella strasferirai nel piano al fine dell' occhio, e poi l' altezza della scala già trasferita nella facciata con i suoi gradi tirerai a squadro di essa facciata nel vedere. E quivi noterai che secondo il piano, l'alzamento de' gradi vuole a perpendicolo calar giù, dove le istesse lettere riportate tanto da una parte, quanto dall' altra, vogliono con quelle del piano parimenti riportate congiungersi insieme a squadro. E così la scala si vedrà perfettamente sfuggire agli occhi nostri. Farai ancora al quadro geometrico la pianta della scala quadra, o obelisco, a cui di sopra al livello segnerai i suoi gradi da una parte, e dall' altra farai un picciol quadro in cima, e segnerai i suoi numeri, e tirati tutti i gradi all' occhio dove feriscono nella facciata, ivi porrai detti numeri; ed i numeri della scala già fatta lascierai giù a perpendicolo nella linea del livello, segnandoli tutti con i detti numeri, i quali porterai all' occhio intersecandoli nella facciata. E questa è la pianta della scala tirata a squadro nel vedere. Ma la linea del livello la porterai al vedere tirandola al suo fine, dove di grado in grado si anderà minuendo la scala, e facendo che il suo centro vada al fine della vista, o del vedere. Potrai ancora fare nel circolo geometrico la pianta delle scale tonde facendole di otto gradi, ed il centro in mezzo, che è giusto l'anima, ed il sostegno della colonna, alla quale tutti i gradi si ritirano. Dove disegnando i gradi sopra la linea del livello, li tirerai all'occhio, siccome abbiamo detto degli altri. Delle scale oblique farai giusto come si è detto della prima. E

volendo rappresentare altri quadri lontani dalla facciata, e più dall' occhio, li potrai fare degradando al fine dell' occhio la proporzione della vista nel vedere. Ed è d'avvertire che della facciata non si può spuntare in fuori cosa veruna se non in certi luoghi come negli sporti, i quali toccherai in cima con la linea dell'occhio portandoli alla facciata; ed ancora di sotto allo sporto il medesimo farai. Ed in ogni modo debbi avere a mente il diametro, perchè la linea del livello porge la distanza dell' occhio, e quella della vista dimostra il giusto dell' oggetto o del vedere. Nè sia alcuno che mi voglia tassare ò mordere, che non abbia disegnato quello che ho detto, così delle proporzioni, come del lume, e della prospettiva, perchè non ho potuto farlo per essere rimasto privo della vista. Ma son certo che con l'istromento che ho fabbricato, sono per darlo ad intendere a tutti quelli che desidereranno di saperlo minutamente, lasciando gli altri che più argutamente penetrano avanti, alla quale idea io non posso aggiungere.

Ora per trasferire le figure in profilo, bisogna a dirimpetto formargli un' altra figura in faccia, alla quale tutti i membri della figura in profilo vadano veramente trasferiti, e riportati con linee giuste, e queste sono le trasportazioni della proporzione della figura in profilo a quella che è in faccia, in quanto al modo del trasferire una proporzione nell' altra con linee paralelle al traverso ovvero al dritto. Ma per tirare le figure in iscorto alla vista, le più principali saranno queste, cioè le figure poste in profilo, o in faccia (del che eccellentemente ne ha trattato Alberto Durero nella *pro-*

porzione) o distese, o in piede avanti all' occhio, o alto, o basso, o al suo incontro, che sono le tre viste del medesimo occhio; alle quali riportate le figure per li raggi dell' occhio nella facciata, subito le riporterai nel vedere a squadro della facciata, sotto al livello della figura portata al vedere. Perchè se la prima figura proporzionata appresso alla facciata è in profilo, di subito renderà la figura sottoposta al vedere in faccia, in iscorto. Sicchè adunque sotto al livello del vedere farai la figura in faccia proporzionata in iscorto secondo la vista, ed in faccia del vedere tirerai sopra dirittamente tutti i suoi membri al livello del vedere, e quivi noterai i suoi numeri, e le sue proporzioni digradate, e di quì tirerai ancora i detti numeri, e proporzioni all' insù dirittamente sino alla figura che si ha da stendere. E perchè nella facciata, dirò così per essere inteso, è trasferita la figura in profilo d'una faccia, che vuol dir diece in quella del vedere in faccia, sarà d'un piede, che vuol dir la sesta parte. Adunque porterai l'umbilìco per scontro al mezzo di quello che è in faccia nel vedere, e così tutte le altre proporzioni tirerai alla facciata, ed a squadro di quella dove toccheranno le linee del livello del vedere, quivi sarà il termine suo. Sappi ancora che nel trasferire tra loro le figure per le sue proporzioni di faccia in profilo, si vuol sempre aver questo avanti gli occhi; che se la mammella destra è più alta della sinistra in faccia, così ha da essere quella del profilo; ed in questo modo tutti gli altri membri vanno portati dall' uno all' altro. Il che con maggior facilità si potrà poi vedere nell' istromento sopraddetto.

CAPITOLO XVII. (1)

Dell' arte di allungare la vista quanto si vuole, e parimenti del far gli apparati delle scene col quadro sopraddetto geometrico.

Conviene sempre, per intendere l'arte di allungare la vista quanto vuoi, che sappi la distanza che è da te alla facciata, perciocchè secondo quella verrai a conoscere quanto minuiscano le proporzioni. Ma per il meno farai che lo spazio non sia minore di quattro braccia, il che con l'esempio ti pongo sotto gli occhi. Porraiti in un luogo largo, per esempio degli altri, quattro braccia fra te e la facciata che vuoi dipingere, e per allungare la vista quanto vuoi col minuire le proporzioni che entrano nella facciata, piglierai un compasso e segnerai le quattro braccia che sono da te alla facciata, e questa linea chiamerai linea del vedere, la quale va giusto al piede della facciata a squadro. Dietro cui seguiterà la linea della proporzione o livello, nella quale segnerai ancora le quattro braccia col compasso. Ora volendo minuire questa proporzione, porrai nel primo braccio accanto alla facciata della proporzione quattro altre parti, le quali chiamerai braccia, e moltiplicandole nella proporzione quattro via quattro fanno sedici, e tante sono le braccia che tu stai a vedere lontano la facciata. Venendo poi al quadro geometrico,

(1) Il presente capitolo è quello mancante nell' antica edizione, e di cui ne parlammo nell' *avvertimento* posto al principio del Vol. I. pag. XIII.

lo farai così a perpendicolo della facciata, e tirerai la linea della vista, nella quale segnerai le quattro braccia giuste del compasso, ed in fondo a quella tirerai a livello l'altro braccio come quello di sopra della proporzione che ne contiene quattro, col quale congiungendo la quarta linea, si viene il quadro alto quattro braccia, e largo uno che ne contiene quattro. Or passando al tuo occhio ordinato al vedere, tirerai una linea al primo braccio minuito nella proporzione, e lo intersecherai nella facciata, e così farai al secondo braccio, al terzo, ed al quarto, intersecandoli tutti nella facciata, dove a squadro di lei li tirerai tutti fino a te. Poi nel loco dove tu vuoi porre il punto o fine del tuo occhio, tirerai le quattro braccia segnate nella linea della vista portata alla linea del vedere, come dissi nell' altro capo, da te alla facciata, e quivi tu vedrai minuire le quattro braccia in prospettiva graziosamente.

E tornando alla proporzione, cioè alle tre braccia che restano, partirai ciascuna di quelle braccia in quattro che riusciranno dodici, facendole sotto i quadri geometrici come il primo; e tirandole poi con linee al tuo occhio, ed intersecandole nella facciata, e dopo a squadro di quella tirandole sopra la linea del vedere, tu troverai minuire le sedici braccia in prospettiva sotto al numero delle quattro braccia che sono da te alla facciata. E parimenti potrai accrescere e moltiplicare le vedute quanto vorrai, perchè sappiamo certo che appresso i grandissimi prospettivi, tosto che si fanno le piante si giudica dell' essere dell' edificio, tanto alto come basso in tutte le parti che può essere veduto. Ma volendo ancora disegnare le piante delle figu-

re, colonne, arbori, e ciò che si vuole, tirerai di sotto dal piede della facciata che fa canto retto con la proporzione una linea diagonale, la quale quanto più scende al basso, più le proporzioni si minuiscono come si dirà, e quanto più và appresso, tanto più vengono grandi. Imperocchè segnando in quelle linee diagonali, verrai su a squadro della linea della proporzione delle piante diagonali trasferite a quella, e quivi intersecandosi le linee della facciata, quivi le segnerai; che sono le profondità che entrano nella facciata. Ma venendo alle larghezze, o lunghezze, o parti oblique dei membri, o di ciò che si sia trasferito all' occhio, lo segnerai nella linea del vedere, e portatolo al punto con linee, e dipoi a squadro della facciata tirate in esse linee le intersecazioni delle piante trasportate dalla proporzione all' occhio, tu potrai levare le altezze delle figure, delle colonne, e di quello che vuoi, facendo le parti entrar poco nella facciata, le quali se fossero vedute con tanta distanza, sarebbero conformi ed uguali. Avvertendo però che se si faranno di buon chiaro e scuro, si verranno a levare quei tanti intrichi ed abusi, che commettono i pittori per causa di queste vedute tanto lontane, e riusciranno piacevoli. Però tu puoi vedere quanto sia grande la difficoltà di quest' arte, così da questo, come dai capitoli precedenti, e che seguiranno. E questa via tengo che gli antichi la osservassero, come Calamide (1), e Lisippo ne' suoi bassi

(1) Scultore ed orefice greco di lavori a cesello, fioriva in Atene circa 48 anni avanti Gesù Cristo. Le sue opere venivano molto ricercate: le principali sono un colosso di Apollo, che si vedeva in un' isoletta della costa d'Illiria, e di là trasportato sul

rilievi; come ne fa fede la colonna Trajana, ed altri più antichi; e fra i moderni il Bonarroti, Baccio Bandinelli, ed altri stupendi in quest' arte, come il nostro Fontana (1).

In questo stesso modo si possono levare le fabbriche ed apparati della scena elevate nelle parti posteriori, acciocchè per la lunga vista non paja esso apparato sproporzionato agli occhi dei vedenti così in pittura, quanto di basso rilievo. Ma ecci questa difficoltà in pittura, che le figure ordinate nella facciata non possono apparire alla vista nostra se non sono vedute tanto lontane come si rappresentano. Imperocchè si sà chiaro che l' occhio nostro non vede appresso altra parte che quella che gli si rappresenta; ma dipoi tirandosi più lontano il corpo, si gli vedono le parti d'intorno più che quello che si vede ottusamente appresso, ancora che ti paja più grande, che le altre che ti appajono più picciole. Sicchè è bisogno esaminar diligentemente, ed intendere questa ragion di prospet-

Campidoglio, e una Vittoria che si vedeva in Olimpia. *Calamide* impiegava con eguale successo il marmo ed i metalli; fece un Esculapio in oro ed in avorio; ma il più delle sue opere le fece in bronzo. Era in oltre eccellente lavoratore in cesello. *Plinio* cita due vasi preziosi, opera di questo artefice, e da *Germanico* posseduti.

(1) Di nome *Annibale*, nato a Milano nel 1540, salì in breve a grande fama per la delicatezza, e la perfezione delle sue incisioni, sia in cavo, sia in cammeo. *Guglielmo* duca di Baviera si dichiarò suo protettore, e glie ne fece lavorare un gran numero in cristallo di rocca. La più considerabile di tali opere era una cassettina coperta di bassirilievi disegnati ed eseguiti da lui, per cui ebbe seimila scudi. Si ammiravano altresì i bassi rilievi e le statue, di cui arricchì la porta maggiore della Madonna di S. Celso in Milano, ove moriva di 47 anni nel 1587.

tiva, perchè veggiamo che molti eccellenti nell' arte vogliono ritrarre ignudi e panni appresso delle figure che vanno collocate lontano, e non intendendo l'arte del vedere, restano ammorbati in questi suoi abusi, poichè le ritratte figure gli restano ancora appresso, non sapendo loro discernere che le linee si spargono più velocemente di lontano, e da presso ottusamente s'innalzano, e si abbassano. Donde ancora si vede che se i ritrattori del naturale stanno appresso della figura che ritranno, ancorchè lo facciano eccellentemente, nondimeno gli altri che la veggono dicono quella tal pittura non rassomigliare al naturale. E ciò viene perchè il pittore nel ritrarre gli stà vicino, là dove gl' intendenti della prospettiva stanno di lontano al naturale quanto è lunga una persona, e più se si può fare, facendo che i raggi degli occhi ricevino i membri del ritratto dolcemente, in modo però che l'occhio del ritratto, e del pittore siano a linea retta. E questa difficoltà non si trova nella scultura, perciocchè in lei tutte le parti si misurano, e si compassano secondo l'arte di chi sa operare.

CAPITOLO XVIII.

Dell' arte del fare le figure di tutto e di mezzo rilievo.

L'arte statuaria o plastica che la vogliam dire, del fare le figure di tutto rilievo, la quale ha molta fa-

miliarità con la pittura per l'aggiungere e minuire con ragione, ebbe origine molte migliaja d'anni avanti l'arte della scultura, con la quale s'intagliano i marmi, o altre simili materie. E però si può dire con ragione madre di essa scultura, e sorella della pittura. Il primo adunque che ordinasse la figura di rilievo fu Policlete antichissimo scultore, il quale fece una statua siccome regola dell' arte, della quale gli artefici come da legge propria e necessaria solevano prendere le misure delle membra, e delle fattezze chè intendevano di fare, estimando quella in tutte le parti sue perfettissima, la quale è di necessità che sia conforme a quella che già trattai nel penultimo capitolo del I° libro, poichè l'una e l'altra esplicano le dieci faccie già designate nella linea del triangolo, con le larghezze e profondità de' suoi membri tirate all' occhio, come già si disse, ed ancora quelle faccie designate nella linea più corta che parimenti è di dieci faccie, ed in ultimo quella di Ercole grosso, forte, e robusto più corta delle altre, ma compartita parimenti in dieci faccie, con le larghezze istesse e profondità dei membri, come è quella prima già tirata all' occhio, anch' ella designata con le altre in carte. Sicchè adunque per fare che la grandezza di Ercole con le altre sia conforme alla prima, questa graticolerai in modo che vengano giuste come la prima di dieci faccie, così in profondità, come in larghezza de' suoi membri, e le linee delle faccie saranno giuste e paralelle. E per fare queste parti o diametri, o regole di rilievo, piglierai un ferro in piede che sia giusto come la linea di Ercole, o delle altre, al qual ferro ordinerai secondo le dieci

faccie in larghezza e profondità, cioè in croce, i suoi diametri pur di ferro al mezzo giusti dei suoi membri incrocicchiati dal capo a piedi, e dipoi seguendo all' altra figura di mezzo, la quale sarà molto meno larga e profonda de' suoi membri, la larghezza e profondità segnerai ne' diametri, o ferri di Ercole più stretti, siccome men forti e grossi; e dipoi quella prima delle diece, cioè la sua larghezza e profondità la segnerai ancora ne' ferri, o diametri più appresso all'anima, dove che siccome questa principale è figura svelta e leggiadra, così quelli che hanno a fare cotali figure piglieranno esempio da questa, cioè dalle sue larghezze e profondità de' suoi membri, i quali dovranno esser segnati negl' istessi diametri; e dipoi della seconda alquanto più grossa, quelli che avranno a fare le figure alquanto più terribili, piglieranno esempio da queste larghezze e profondità segnate negl' istessi diametri; e dipoi quella di Ercole più grossa e forte si estende sino in cima de' diametri, restando l'anima diritta nel mezzo di essi diametri. Si potria anco fare una lama di metallo che circondi giusta il contorno de' fondamenti de' membri, e la pianta sua intorno agl' istessi diametri, e così potrai introdurre in tutte le altre proporzioni di qualunque cosa. E questa è una delle principali regole che sia mai stata ordinata al mondo, così per utile della pittura, come della statuaria, e scultura, dalla quale se ne traggono tutte le forme che si vogliono.

Ma per venire all' istessa regola più svelta delle altre che si potranno anch' elle fare, e parimenti ancora trattare de' suoi atti regolatamente, così si farà. Prima

formerai la base piana quadra, e poi farai che ciascuna delle quattro linee che circondano la base sopra il piano, sia partita in cinquanta parti giuste, sì che dall'una parte all'altra siano tutte tirate a squadro, tanto quelle di traverso, quanto quelle del dritto, segnando in ciascuna parte i suoi numeri tutti uguali, così dall'una banda, come dall'altra, e così di quà, come di là. Dipoi farai un'altra base giusta siccome la prima, la quale leverai in piedi a squadro di detta prima base, chiamandola termine, e grandezza della figura che tu vuoi fare, e segnandola giusta come base che ella è, e pianta di essa figura, con li suoi numeri, e linee quadrate.

Or venendo alla figura che si ha da collocare sopra la base nel mezzo, piglierai un filo di rame alto come è il termine, il quale chiamerai anima della statua, facendogli poi in faccia ed in profilo i diametri delle membra in croce, i quali due diametri, che fanno quattro punte, potresti per più chiarezza fare ancora quattro, che vengono a fare otto punte. Ma per più brevità veniamo ai due diametri. Farai adunque che la punta di sopra dell'anima sia giusta sopra il capo; e dipoi scendendo al basso farai due diametri in croce, e piglierai quella del fronte prima, poi quella degli occhi, e quella del naso, quella del mento e collo, quella della fontanella, petto, ed umbilìco, quella del fondo del corpo, quella di sopra delle chiavi, de'galloni, delle ginocchia, del collo, e de' piedi; e di nuovo tornando di sopra alla fontanella del petto, farai che dalla spalla dove viene l'anima, o diametro del petto, si scenda giù al gombito, rascetta, e mani.

Dipoi farai che la figura faccia l'atto o moto che tu vuoi sopra la base, nella quale tirerai giù a squadro le punte de' diametri delle membra, facendo in essa base la sua pianta, e considerando la qualità de' numeri delle parti. E nell' altezza segnando in esso termine a squadro come al basso facesti, porrai le altezze delle punte de' diametri, ed i suoi mezzi che è l'anima. Di che per darne esempio piglierai il diametro della larghezza dell' umbilico che sia alto da una parte, e dall' altra basso, e segnerai a squadro nella base; poi segnerai la parte più alta dell' umbilico a squadro alla sua altezza nel termine, e nel medesimo modo la parte più bassa; chè così dalla bassa alla alta nel mezzo vi troverai l'anima della statua, che passa per il mezzo per via de' numeri delle parti che si tirano a squadro, ed anco la sua profondità, la quale passa nell' umbilico sotto un proprio punto in altezza tuttavia nel termine. E nella base vi sarà segnata a squadro la sua pianta, notandovi con punte e segni le membra della figura, e nel termine le loro altezze, e nomi suoi, cioè nelle parti graticolate come fanno i pittori, considerando sempre i suoi numeri. E questa è la vera strada del fare i modelli.

E volendo sotto la forma d'un picciolo modello fare una figura naturale di marmo, farai la base grande alla qualità della figura che vuoi fare, e così il termine ancora. Ma venendo al basso rilievo, il quale è conforme alla prospettiva dell' occhio, farai nel modo che si è detto nei passati capitoli, ponendo l'occhio al suo loco lontano dalla facciata tre volte tanto, ed al suo mezzo. Poi nella proporzione piana della facciata ac-

concierai le figure, o ciò altro che vuoi rappresentare di basso rilievo; e secondo quelle farai appunto come di sopra dissi con la base, e suoi termini graticolati, i quali porrai al suo loco dell' istoria. Quindi dall'ultimo angolo della proporzione tirerai all' occhio una linea, la quale tocchi nella facciata, ed a squadro di essa nella proporzione ritroverai la grossezza del marmo, o metallo, nel quale vuoi introdurre il basso rilievo. Dipoi secondo la grossezza del marmo alla detta linea tirerai dal piede della facciata, e principio della proporzione una linea diagonale, che non passi la sudetta linea, o più alta, o più bassa, alla qual linea diagonale, che è proprio il piano del basso rilievo, tirerai coll' occhio le linee delle basi, e termini, che così le figure più vicine alla facciata resteranno più grandi che le altre in esso piano diagonale del basso rilievo; facendo però che l'occhio occupi la sua parte, cioè contornando sopra il giusto de' termini tirati per linee al vedere tutti i suoi membri per quello che l'occhio può vedere, non esprimendo le altre parti. E più oltre avvertendo sempre, che quelle del basso rilievo seguano il giusto delle linee portate all' occhio dalla prima base, e primo termine a questa seconda del basso rilievo, e sua altezza; la quale secondo il dritto del termine si esprimerà a squadro, facendo scortare le membra. E così seguirai di mano in mano, facendo sempre che la proporzione più lontana sia la più corta nel piano. Ma avvertisci che nel basso rilievo le membra non vogliono scortare, ma attaccarsi ai panni, e ad altre cose (e questa avvertenza ebbe ancora ne' suoi rilievi il Bonarroti); e che quanto egli è più

tirato appresso alla facciata, più si conviene con la pittura, e quanto più scende al basso, più si confà con la scultura, ingrossandosi, e sporgendo le membra più rilevato in fuori. E però quest' arte del basso rilievo viene ad essere per la parte che si vede, vera e certa; ma quanto alle parti posteriori, elle giammai non si ritrovano, seguendo l'ordine dei piani diagonali, secondo i quali è chiaro che non si possono ritrovare, salvo se non sono separati l'uno dall' altro: d'onde nei pili antichi, e loro bassirilievi si sono ritrovate gambe, ed altre parti tonde, siccome hanno imitato poi anco gli eccellenti moderni, come Donatello, Caradosso Foppa (1), e Benedetto Pavese. E quindi si veggono le gran differenze che sono tra la scultura, e la pittura, poichè l'una considera la proporzione geometrica, e l'altra non solamente la considera, ma la tira con l'occhio prospettico; la prima non fa la materia, ma la proporzione, e la seconda fa l'una e l'altra: e finalmente la scultura riceve il lume naturale, ma la pittura non solamente il riceve, ma l'introduce per le sue parti, e gli dà di più le perdite, e gli acquisti; siccome si vede in uno specchio, nel quale si scorge tutto quello nel piano che prospettivamente è possibile a vedere con la geometria, la quale sotto termine di prospettiva ancora si vede; ben-

(1) Intagliatore milanese, che operava in Roma circa il 1540, cesellando con tanta grazia medaglioni di piastra, che il lodò perfino *Benvenuto Cellini*. Eseguì monete per *Giulio II*, e *Leone X*; ed usandosi allora portare sulla berretta medaglie con figurine, egli benchè non volesse meno di cento scudi d'oro l'una, ne fece un gran numero.

chè di queste arti ne è stato detto più diffusamente nelle *dispute* dei suoi artefici scritte da Benedetto Varchi fiorentino.

CAPITOLO XIX.

Della via di tirare i colossi alla vista, e tutte le altre proporzioni.

Egli è conseguente che essendosi trattato del far le figure naturali, ora si tratti di farle maggiori del naturale, le quali in pittura, e scultura vengono dette colossi; siccome furono tra gli altri quello di Rodi, e di Nerone, che erano di rame, oltre molti che egli, come già dissi nell' ultimo capitolo del I° libro, ne fece fare in pittura nel suo giardino, uno de' quali era alto altrettanto come quello di metallo che fece Zenodoro. Nel qual proposito non tacerò quel che soleva dire il divino Bonarroti circa l'arte del farli, cioè che gli antichi avevano la vera scienza del saper mirar le statue d'appresso, e di lontano. Onde egli una volta trovandosi in Roma a Monte Cavallo ebbe a dire queste o simili parole: che i pittori e scultori moderni dovrebbono avere la proporzione, e le misure negli occhi per poterle mettere in esecuzione: volendo accennare, che questa scienza appresso i moderni era perduta rispetto a quelle statue maravigliose degli antichi, come quelle di Fidia e Prassitele collocate ivi in Roma.

Per cominciare adunque, abbiamo da sapere, che essendo l'altezza del colosso nove braccia, colui che lo ha da vedere perfettamente, gli ha da stare tre volte tanto lontano quanto è il colosso, cioè il termine dell'occhio dell'uomo. Sì che dal detto occhio per la ottica diritto sino al colosso, che è l'istessa facciata dove si ha da rappresentare il colosso, come da punto dell'ottica, piglierai un compasso aperto, facendo star ferma una punta del compasso nell'occhio, e con l'altra girerai intorno sì che vada alla misura di nove braccia, acciocchè lo miri perfettamente. Ed al circolo porrai una misura d'un modello, o d'un rame partito in diece faccie, che sia dell'altezza suddetta, il quale conviene che sia con li suoi diametri fatti in croce di rame secondo le larghezze, profondità, ed eminenze de' suoi membri, e la collocherai secondo il circolo in quell' attitudine che il colosso o modello che hai da fare. Quindi porterai le punte, ed i mezzi di questi diametri delle membra dall' occhio che gli vede con le fila giuste nella facciata, e quivi noterai i suoi punti. Dipoi secondo quelli li contornerai giustamente; e se per sorte avrai alcun dubbio delle figure in profilo, ricercherai la *simmetrìa* di Alberto Durero, nella quale ritroverai i paralleli giusti de' membri, i quali intersecano l'anima delle figure; siccome le larghezze ancora de' suoi membri sono ivi al paro poste. E così con questa potrai fare tutti i colossi che vorrai, avendo sempre innanzi gli occhi questo, che se il colosso è alto di proporzione diece volte più che l'uomo, trenta volte tanto l'uomo gli vuole star lontano per vederlo perfettamente. Conciosiachè sappiamo al sicuro, che l'oc-

chio nel mezzo de' circoli vede proporzionatamente le parti che vi son segnate, e che portate dall' occhio con fili alla facciata, ed ivi segnate, tanto riescono giuste nella facciata appresso all' occhio, come sono nel giro o circonferenza. Si può ancora fare il circolo, e modello dopo la facciata, che saranno più facili al vedere, ma con più ragione, per essere questi tirati alla facciata dell' occhio, e gli altri sopraddetti lanciati a quella. E perchè le figure di rilievo come le dipinte pajono corte mirandole da basso ad alto, gli porrai la proporzione della vista circolare ai piedi, girando insù sino allo spazio delle diece faccie come si è detto, facendolo con grandissima distanza; perchè dalla lunghezza di questa nascono le proporzioni più ragionevoli all' occhio. E nella pittura sotto all' ottica tengo che Raffaello, il Rosso (1), ed il Mazzolino seguissero

(1) Pittore ed architetto, detto dai francesi *Maître Roux*, nacque a Firenze nel 1496. Fu di sorprendente ingegno, e coltivò tutte le arti con indipendente intelletto, senza guida di maestro, o imitazioni di sorta; il suo ingegno, e lo studio particolare sui cartoni di *Michelangelo* gli bastarono. La prima opera, che lo fece conoscere giovinetto assai, si fu l'Assunta a Firenze nel chiostro dell' Annunziata, e volle che il suo dipinto non solo fosse il più bello, ma il più vasto di quell' edificio. Dotato di genio creatore, lasciò le comuni vie; fu molto poetico nelle composizioni, fondatissimo nel disegno; le sue teste sono spiritose, lieto il colorito, i partiti di luce e di ombre più grandiosi che negli altri, risoluto il pennelleggiare. A ciò si aggiunga molta bizzarìa ora leggiadra, ed ora stravagante; come quando nella Trasfigurazione di Città di Castello, a' piedi del quadro in luogo di apostoli vi pose una scioperata turba di zingari. Se non che volendolo, era maestoso e conveniente, come qualunque altro; la sua tavola in *Pitti*, è cosa rarissima pel chiaroscuro, pel bel contrasto di lumi, e per sicurezza di mosse. Venuto a Roma, pieno di celebrità, ebbe a di-

questa regola, vedendosi le sue figure così ben fatte, come anco quelle degli altri lumi di quest' arte, che hanno sempre servato di far le gambe, e le mani lunghe, ed i piedi piccioli, il che faceva parimenti Apelle.

Ma per venire alla statuaria, o scultura, cioè al modo di fare i colossi pittorescamente in prospettiva di tutto rilievo, bisogna nel sopraddetto circolo ap-

pingere nella Pace un' opera scolorita da quella di *Raffaello*, bella è vero, ma la minore di tutte le pitture. Succedendo intanto il sacco di Roma, fu fatto prigioniero dai tedeschi, e spogliato di tutto. Scalzo, e perfino senza berretto, dovette servir di facchino a quei barbari, finchè gli riuscì di fuggire a Perugia; e Borgo S. Sepolcro, Arezzo, e Venezia divennero successivamente il suo asilo, e dappertutto egli fece numerosi lavori, correndo d'uno in altro luogo, sempre attraversato dalla fortuna, ora afflitto nel corpo per febbre, ora nell' animo dai dispiaceri e dalla povertà. Disgustato dell' Italia, e più ancora della Toscana, andò in Francia, dove per le sue virtù fu accarezzatissimo dal re *Francesco*, al quale infinitamente piacque. Egli era bellissimo di presenza, molto grazioso e grave nel parlar suo, considerato nelle sue azioni, ricco di animo e di grandezza, benchè quasi sempre povero. *Francesco* lo nominò subito, con una provvisione di 400 scudi e casa a Parigi, sopraintendente generale su tutti i lavori d'arte che si facevano a Fontainebleau, dove eresse la gallerìa grande del palazzo, cui adornò egli stesso di pitture, di fregj, e di ricchi ornamenti a stucco. Il re deliziato dalla perfezione di que' diversi lavori, gli concesse uno dei canonicati della S. Cappella, con altre entrate, ed utili, onde signorilmente vivesse. Fece poscia la sala detta del padiglione, ora distrutta, ove dipinse mille bellissimi ornamenti, e fece varii gentilissimi stucchi. Se non che venuto anche il *Primaticcio* alla corte di *Francesco I*, i due artisti si mostrarono gelosi l'uno dell'altro, e più il *Primaticcio* che il *Rosso*, e così scandalosa fu la gelosìa loro, che il re mandò il *Primaticcio* in Italia sotto uno specioso pretesto. Ma un funesto accidente liberò il *Primaticcio* da un tanto rivale. *Francesco di Pellegrino* che dilettavasi di pittura, praticava famigliarmente col *Rosso*, al quale già mancavano alcune centinaja di ducati, e non potendo sospettare che su lui, lo fè prendere.

presso alla facciata segnare con la distanza dell' occhio al luogo dove va le dieci faccie del colosso tutte uguali, e dipoi partire ciascuna delle faccie in cinque parti uguali, le quali si potrebbero ancora partire in diece. Ma partendole ora solamente in cinque per ciascuna faccia col filo dell' occhio le porterai alla facciata che sta in piede diritta, e quivi le segnerai. Oltre di ciò in cima della testa delle dieci faccie del circolo tirerai in croce al livello una linea che sia parallela alla facciata, nella quale segnerai una faccia compartita nella linea dritta della testa del circolo; e questa faccia par-

L'accusato, benchè messo alla tortura, riconosciuto venne innocente, e mastro *Rosso* lacerato dai rimorsi per aver tanto offeso così ingiustamente un amico, parendogli di aver macchiato l'onore, prese un veleno sì violento, che ne morì il medesimo giorno in cui bevuto lo aveva, di soli 45 anni. Il prefato artista dotato era di eccellente gusto in fatto di composizione. Riusciva grande nell'arte di esprimere i varj effetti dell' anima; le sue teste di vecchi e di donne sono grandiose e vivaci; e l'estro che lo possedeva, dipingendo, trasfondeva nella sua opera un certo che di sublime selvaggio. Gli successe il *Primaticcio,* il quale perfino geloso della sua ombra, fece distruggere il più delle sue opere, col pretesto d'ingrandire gli edificj. Le altre consunte vennero dal tempo. I detti quadri adornavano le gallerie di *Francesco I*, e la porta del palazzo denominata la porta dorata. I primi erano sedici, di cui tredici, dipinti a chiaro scuro sui cartoni suoi da *Luigi Dubreuil,* rappresentavano le azioni più memorabili di *Francesco I.* Gli altri quadri, de' quali aveva adornato il palazzo di Fontainebleau effigiavano soggetti mitologici mirabili per colorito. Il Louvre possiede di lui un quadro rappresentante la Vergine che riceve gli omaggi di S. Elisabetta; un disegno a penna, che raffigura Marte e Venere serviti dall' Amore, e dalle Grazie, che ei forse fece a Venezia per l'*Aretino.* Tuttavolta l'intaglio ad onta dell' invidia ci ha conservate molte delle sue composizioni distrutte, ed alcune furono anche incise da lui. *Domenico del Barbieri*, *Bartolommeo Miniati*, e *Luca Penni* furono suoi discepoli.

tirai in cinque parti, tirandole col filo dell' occhio alla facciata, facendo però le lor quantità simili a quella del primo, che se fosse del dieci sarebbe meglio, ovvero dalla pianta lo leverai, tirandola giù in prospettiva. E farai così alla linea del circolo tirata per le sue faccie e parti alla facciata, chiamandola termine secondo; in cima della quale partirai la faccia in cinque parti al suo livello, ed oltre a quelle cinque appresso del termine ne aggiungerai venti altre, e dall'altra parte del medesimo termine ne aggiungerai venticinque altre, sì che vengano in tutto ad essere cinquanta in cotale linea a squadro di sopra al secondo termine; e nel fondo poi del termine piglierai la base graticolata del capitolo precedente con li suoi segni partiti ugualmente in quella linea a squadro del termine secondo che saranno venticinque per parte; e questi segni tirerai con la riga in su congiungendoli con quelli alquanto maggiori che quelle in fondo, segnando sempre i suoi numeri che sono di sopra a squadro del termine, dove dall' una parte, e dall' altra saranno così all' alto come al basso. Poi quei segni delle dieci faccie tirate dal circolo al termine, tirerai da esso termine a squadro dall' una parte, e dall' altra delle ultime linee che sono tra l'alta, e la bassa, e quivi porrai i suoi numeri tutti uguali, così dell' una parte come dell' altra. Indi sotto a questo secondo termine porrai a squadro la sua base giusta, nel mezzo della quale piglierai un filo di rame, e compartirai seguitando la ragione del primo termine, e della prima base della statua trattata nel passato capitolo, ed acconciata secondo gli atti in che vuoi collocare il colosso.

Così posto il rame della seconda base in piedi, siccome anima del colosso che tu vuoi fare, al piede di quella principierai tutte le cose che sono nel secondo termine intorno intorno, siccome parimenti la prima base per li numeri suoi si vede proporzionata. E medesimamente secondo quella va lineata a squadro giusto questa seconda base; e così dove è il diametro del piede che posa, e l'altro che si sostiene, senz' altro verrà a ritrovarsi la sua pianta, e dipoi il ginocchio, che secondo la ragione per dir così del primo termine, viene ad essere alto a squadro quindici parti. La quale quintadecima è più alta che la prima sopra la base del secondo termine. Quindi le piante de' diametri in croce, e la punta dell' anima del ginocchio della prima statua nelle altezze del primo termine, vanno ancora così nel secondo termine con li suoi diametri, e sue punte, benchè siano più larghe che quelle de' piedi, misurando però i diametri del ginocchio nelle quattro parti, cominciando alla punta dell' anima che è il mezzo. E per concludere, tutte le parti del colosso anderanno sempre crescendo sino alle cinquanta, e così le larghezze delle membra tanto in faccia, quanto in profilo. Onde bisogna sempre avvertire alla statua, e sue punte in altezza, e così cacciarle in questo secondo termine con i suoi numeri, andando sempre più insù moltiplicando le altezze, e larghezze dei membri con la loro pianta, facendo però che sia più grande quella della testa che quella de' piedi, per essere questi più appresso all' occhio, e la testa più alta e più larga, per essere più lontana dall' istesso occhio. Dove se il colosso porrà una mano uguale al volto, tanto grande

sarà, e non come alla coscia giù al basso; e se il volto si porrà appresso ai piedi, parimenti tanto grande sarà conforme ai piedi, e così l'umbilìco sarà la parte maggiore del colosso, e con questa regola lo potrai fare in tutte le attitudini.

Or perchè il nostro senso del vedere è il principale, e la testa del colosso è la principale di esso vedere, però si ha d'andare minuendo da poi di mano in mano sino ai piedi. Perciocchè sarebbe cosa senza ordine a tirar l'altezza del circolo alla facciata, e dipoi reggersi con la proporzione della prima base, ed andar sino in cima del colosso. E perchè in tali colossi gli si ricerca una grande avvertenza nel farli perfettamente graziati alla vista nostra, si vuole sempre avere in mente, che il mezzo dei diametri, come sarebbono quelli della fontanella, e delle spalle siano elevati di materia di terra, o cera essendo dritti, e poi di sopra alle quattro punte dei diametri non si vuole molto accrescere di detta materia, acciocchè felicemente vadano a ritrovare le altezze di mezzo loro. E questa è la più rara parte, e graziosa, per la quale i membri alti del colosso possono aggradire agli occhi nostri, siccome dianzi dissi di quelli della pittura. Si potrebbe ancora il sopraddetto colosso porre nella proporzione dopo il telaro con li numeri suddetti di sopra; e così tirare tutte le sue parti all' occhio, e con tal via porle in disegno, ed esprimerle in pittura, ancora che le punte dei diametri che vengono in fuori sagliano più alto, per non avere il loro incrocicchiamento, che tanto diletta alla vista, e come di sopra dissi. Ed in quest' arte del far colossi in pittura e scultura ci

vuole una ferma prontezza nel farli. Perchè a dirne il vero, gli vuole maggior forza di disegno nel far risaltare i suoi membri, che non si ricerca nelle figure naturali; e chi lo pruova lo può sapere. E questo modo del farli tanto serve come il primo, ancorchè egli sia alquanto men sicuro, sebbene è più facile.

Finalmente nel sopraddetto circolo dell' occhio si possono trasferire le altezze delle lettere tutte conformi, così in pittura come in scultura, e gli scudi, ed obelischi, purchè siano segnati nel circolo tutti uguali con le sue partizioni. Nell' istesso circolo ancora essendo segnate le cinque colonne della grandezza della più bassa toscana, sopra all' ottica, ed essendo portate dall' occhio alla facciata, si vedrà in essa facciata la colonna toscana più bassa delle altre; e così di mano in mano anderanno tutte crescendo, sì che la più alta sarà la più lunga. Nel che gli architetti, pittori, e scultori debbono aver sempre questa avvertenza, che tutti gli ordini pajano uguali agli occhi, come il circolo. E tanto basti aver detto intorno a questa parte anco per gli spazj delle strade strette e larghe, secondo la convenienza delle distanze, e massime dell' architettura, la quale è quella che possedendo il tutto, quello ancora regge con debita prudenza.

CAPITOLO XX.

Modo di fare la prospettiva inversa che paja vera, essendo veduta per un solo forame.

Piglierai sotto un portico, seguendo il traverso della facciata, una tela o carta lunga quindici braccia per traverso, o più, o manco secondo che vuoi, ed alta un braccio; e ponila al detto muro. Dipoi acconcierai dall' un canto della facciata un cavallo ben fatto, o una testa di un Cristo, o ciò altro che vuoi fare sopra un quadro, e lo graticolerai per dritto, e per traverso. Il quadro sia alto come la carta, e da una parte sia appostato al muro insieme con la carta da una parte di esso quadro. Il che fatto ti ritirerai tanto lontano, che la carta attaccata al muro venga a scontrare col quadro abbandonato per di fuori del muro; e quivi farai che il tuo occhio sia con grandissima distanza posto al mezzo giusto del quadro, cioè che la sua ottica sia giusta al mezzo di quello. E nell' occhio, o ciò che sia, porrai un filo di refe, col quale porterai tutte le graticole proporzionate nel quadro di esso occhio segnandole nella carta; dove che in quella parte che è più appresso al canto del quadro con la carta saranno lunghe, e più lunghe le altre, le quali lascierai dopo giù a piombino sopra la carta; e dipoi trasporterai le altezze del quadro nella carta giusta per le graticole del quadro che gli è appresso, e quelle graticole trasporterai all' altro capo della carta giusta, e così in quelli paralelli dell' anello, o occhio si vede

giusta la graticola del quadro. Tirando via il quadro, e tenendolo appresso con una grandissima canna, e punta di carbone legata in cima anderai dietro a lineare, da un canto contornando la figura secondo le graticole che hai nel quadro appresso. E così da quello stesso anello benchè sia più appresso alla carta per la ottica, potrai con l'occhio vedere tutto ciò che è nella carta attaccata al muro; come io ne ho veduto una di mano di Gaudenzio di un Cristo in profilo, dove i capelli parevano onde di mare, e poi arrivato al foro che era dove il quadro era posto con la carta, dimostravasi una faccia bellissima di Cristo. Con la medesima via riferì Francesco Melzi che Leonardo fece un drago, che combatteva con un leone, cosa molto mirabile a vedere; e parimenti i cavalli che fece per donare a Francesco Valesio re di Francia; la qual' arte fu molto intesa da Girolamo Figino (1) nell' esprimere i cavalli.

CAPITOLO XXI.

Di alcune regole universali della pittura.

Oltre i precetti fin quì distintamente dati appartenenti alla teorica ed alla pratica, vi sono diverse al-

(1) Amico, e forse congiunto di *Ambrogio* (vedi la nota *Vol I pag.* 370), e anch' esso scolare di *Lomazzo*; fu detto dal *Moriggia* eccellente pittore ed accuratissimo miniatore, sebbene a molta distanza dal suo grande condiscepolo.

tre avvertenze che communemente all' una, ed all' altra appartengono, e sono così sottili e squisite, che la maggior parte de' pittori non vi mira, e le trascura, e curandole anco non le può intendere da que' celebrati pittori in poi che sono nati con l'arte. E prima necessariissima avvertenza è questa, che facendo una figura in qualunque giacitura si sia nella parte sopra cui ella si ferma, e posa, si mostrino i muscoli più eminenti, ed apparenti, e nell' altra siano più dolci e soavi, siccome in parte che non sostenta il peso del corpo. E ritraendo dal naturale, si hanno da ajutare le debolezze naturali con la forza dell' arte; come tra le quadrature de' membri tirate all'occhio in prospettiva, disegnando le ossa nel mezzo, e dopo facendogli i muscoli secondo che ricerca l'arte, ma sempre ritirando alla similitudine del naturale. Poi è d'avvertire, che dopo fatta l'invenzione, e quella stabilita, o fiera, o soave, sopra il tutto non si gli lasci contorno nelle parti o d'intorno, che questi solamente per regola, e norma della forma ed ordine che ha da servarsi nella figura sono stati introdotti. E ciò si può veder chiaramente nel naturale, dove altro non si scorge se non divisione dall' un corpo all' altro, e lume ed ombra che quello circondano secondo le sue parti.

Principal cura oltre di ciò ha d'aversi nell' esercizio di quest' arte, che i lumi con prudenza si dispensino con le ombre, e gli oscuri a' suoi luoghi fieri ed intensi, siccome ricerca l'ordine del disegno, e le altre parti di subito sfuggano, e si perdano di tal modo, che ne venga poi a nascere quel miracoloso sfuggimento, e rilievo eminente, e basso dei membri; il

qual fa sì che quelli che li veggono, mentre che osservano cotal spiccamento, e rilievo, pargli d'esser fatti pittori per gli occhi se non fossero per pratica, come era Masaccio (1), che solamente allumava, ed

(1) *Masaccio di S. Giovanni*, così detto da una terra del contado fiorentino, ove nacque nel 1402 da un molto onorato notajo della famiglia *Guidi* detta della Scheggia. Questo nome accompagnasi naturalmente a quelli di *Cimabue* e di *Giotto*; egli levò le imperfezioni nell' arte lasciate dagli altri, egli diede tra i primi fierezza e vivacità alle figure, ed un certo rilievo non ottenuto ancora da verun pittore. Sembra che fino dalla puerizia si esercitasse nell' arte: giurandosi fedele ad essa, *Masolino* da Panicale gl' insegnò, mentre dipingeva la cappella *Brancacci*, le pratiche del colorire; *Lorenzo Ghiberti* e *Donato* la scultura; *Brunelleschi* la prospettiva. Trasse da ciascuna di queste arti quello che poteva giovare alla sua, e così fervorosamente applicossi che non volle dar luogo ad altro pensiero, nulla udendo, perdendo le mercedi delle proprie fatiche per non perdere il tempo nel riscuoterle, così astrattamente ed a caso vivendo, che perciò fu detto *Masaccio*. Eseguiti in Firenze alcuni belli lavori, di soli diciannove anni fu matricolato nella scuola dei pittori. Stimolato dall' amore del perfetto, della quiete, e della salute, andò a Roma ove lavorò a fresco una cappella di S. Clemente, dipingendovi il martirio di S. Caterina, poi in S. Maria Maggiore condusse la storia della Vergine della Neve, pittura esaltata da *Vettor Pisanello*, e *Gentile* da Fabriano. Lasciato incompiuto il lavoro volò a Firenze, dove essendo morto *Masolino* da Panicale, *Cosimo de' Medici* gli fece allogare la cappella de' *Brancacci* incominciata dal maestro. Prima che desse mano al lavoro, volle in un pilastro vicino (mandato a terra nel 1675) mostrare il miglioramento che avea fatto nell' arte con la figura di S. Paolo. Il miglioramento era sommo; perchè ormai dotto disegnatore, sapiente nella prospettiva, fecondo nell' inventare, bello, vero, ed armonico nel colorire, perfetto nell' espressione, originale nel complesso, fece in non molto tempo quelle tante opere con facilità stupenda. La distanza della cappella di S. Clemente a quella del Carmine è immensa. Basti accennare la figura del nudo battezzato da S. Pietro, che trema abbrividita dal freddo; basti dire, che questa si fu la scuola di tutti i migliori fiorentini sino a *Leo-*

ombrava le figure senza contorni. Nè dica alcuno, che per dar forza e rilievo alle pitture non si possa far che i lumi siano talmente col resto accompagnati; perciocchè questo sanno fare i prudenti, i quali considerando poi la distanza del vedere, sogliono ai detti lumi aggiungere altri maggiori lumi, intricando con maggiori lumi, e scuri, e mezzi la diligenza prima fatta, che così vengono le pitture di lontano a rispondere all'occhio, come se fossero di rilievo. E tanto più quanto le pitture sono lontane, maggiormente vanno allumate, e ricacciate di scuro. La qual regola non solamente va osservata nelle tavole, ma più gagliardamente sopra i muri ai quali per essere quasi che asciutta la calce, si vuol dare questo maggior lume, e massime a quelli di chiaro e scuro, come faceva Polidoro. Dove l'aria che è fra mezzo tra l'occhio e la pittura, fa che li rilievi siano col resto accompagnati, come già accennai nel primo e secondo capitolo del I° libro, ed in molti altri luoghi. Evvi ancora un'altra regola da essere osservata nel fare i riflessi dei lumi più praticamente, e che ha da essere intesa da ciascuno che vuol'essere pittore: dirò fra molte altre che vi sono, che facendo scendere il raggio della luce ad una loggia sporta in fuori, ed il lume pur scenderà sopra la facciata in dentro, quivi si ha da fran-

nardo da Vinci, *Andrea del Sarto*, e *Raffaello*; che tanti potenti ingegni pure non seppero giungere guidati, dov' ei giunse senza guida, che il *Beato Angelico* in questa cappella comprese di esser pittore. Colto da improvviso accidente morì di soli quarantun' anni nel 1443, i più dissero avvelenato. Venne sepolto con magnifiche esequie nella chiesa del Carmine. La morte gli tolse di toccare la naturale sua altezza; pure niun altro forse ha uguale diritto alla riconoscenza dell' arte.

gere in maniera, che le pitture che si faranno in cotal luogo abbino poca ombra, e riflesso, e dipoi salendo più sù nella detta facciata verso lo scuro dove la loggia rilevata in fuori gli fa ombra, quivi le pitture vogliono essere per le parti di sotto riflessate in sù, e quanto i membri saranno più sporti in fuori, tanto più avranno de essere riflessati vicini al lume che scende, e le altre parti che si allontanano avranno tanto più da perdersi, ed annichilarsi. Ed il cielo della loggia verso la facciata ha da essere più riflessato, che verso la parte dove scende il lume principale del sole: e quindi ancora scendendo sopra ad una figura che faccia ombra ad un' altra figura, quella ha da essere riflessata nel modo come già ho detto; toccandogli però del primo lume alcuni membri che darà gran forza all'opera: nei quali riflessi fu principale Antonio da Correggio.

Non è da pretermettere un' altra particolare avvertenza, cioè di collocar le figure con regola ed arte, sicchè se il pittore avrà da fare una grandissima facciata piena di figure, acciò che pajano all' occhio che le vede uguali, ad ogni modo la prima più bassa sia più picciola delle altre, e l'altra di sopra si accresca alquanto, e di mano in mano vi si aggiunga sempre proporzionatamente, di modo che all' occhio vengano tutte uguali. Perchè se nella facciata fossero tutte di una quantità, e grandezza, non è dubbio che le alte parrebbero troppo minori rispetto a quelle collocate da basso, sì che la facciata in cima sfuggirebbe; e però con tal regola Michelangelo fece il suo mirabile giudizio, ed hanno sempre fatto tutti gli altri, i quali hanno

inteso quest' arte del collocare seguendo l'ordine di architettura nel collocare le colonne, del quale si è trattato di sopra. Ora veniamo alla collocazione delle opere.

CAPITOLO XXII.

Quali pitture vadano collocate ne' sepolcri, cimiterj, chiese sotterranee, ed altri luoghi melancolici e funebri.

Parmi convenevolissima sopra tutte le altre quell'usanza che si tiene appresso di alcuni, di far sopra i sepolcri in segno di morte, e di melancolìa le tre Parche, sebbene alcuni con poco giudizio le rappresentano giovani, belle, ed in atto allegro; il che non conviene, anzi vogliono avere gesti melancolici, e privi di riso, come ben corrisponde agli ufficj loro: con tutto però che quella che fila lo stame delle vite de' mortali vada manco trista, e melancolica delle altre, e la seconda che volge il fuso, manco della terza, cioè Cloto, che va rappresentata vecchissima, e melancolichissima per essere propriamente la morte, che tronca lo stame filato ed avvolto della vita nostra. Richiedonsi medesimamente in tali luoghi istorie di morte, figure avvolte in panni oscuri, che piangono, ed abbiano significati melancolici; e certi fanciulli con torchi accesi o estinti in mano in atto di lagrimare. Ne' cimiterj che sono luoghi riservati intorno ai templi dove si pongono i corpi morti, sopra le porte, per le quali

si esce nella strada pubblica, convengono parimenti per esempio istorie di morti; come la Vergine che muore, con i discepoli intorno mesti e lugubri che la piangono, siccome la dipinse in S. Maria della Pace di Milano Marco Uglon, che di sopra al cornicione della medesima cappella l'ha dipinta anco quando è morta, con le Marie che parimenti con atti mesti e dolenti la piangono; ovvero quando ne è portata a seppellire; Lazzaro morto con le Marie dolenti; ed ancora quando Cristo è levato di croce, e posto in braccio alla Vergine, con le Marie che in diversi atti il piangono, e la Vergine, la quale tal volta per il gran dolore si lascia andare; ovvero Sara che si seppellisce nel sepolcro fabbricatole dal marito; ed anco esso patriarca mentre che muore, e dai circostanti è pianto; Giacobbe che vicino a morte, convocati avanti tutti i figliuoli, gli predice molti mali, e molti beni; e l'istesso quando è portato in Ebron a seppellire; Gioseffo suo figliuolo mentre che è con grandissimo onore seppellito; e finalmente cotali istorie lugubri, delle quali ne abbiamo molti esempj nelle sacre scritture.

Nelle chiese sotterranee, dove per lo più non sono altro che corpi di santi co' suoi altari, medesimamente non quadrerebbero altre istorie se non di quelle che tengono del melancolico, e dolente; come della vita e morte di essi santi ivi sepolti, ed in somma del martirio che patirono per amor di Dio; come S. Gio. Battista, mentre che in prigione gli è troncata la testa. Il qual'atto da Cesare da Sesto è stato benissimo espresso, mentre che ci fa vedere il manigoldo che porge la testa nella tazza della giovane Erodiade, e lei che

con faccia ridente, ma però mesta la piglia, la qual tavola si trova in Milano appresso Cesare Negruolo; o S. Paolo decollato; S. Sebastiano saettato; o veramente i misteri della passione, per essere molto efficaci a svegliarci alla contemplazione, a cui è necessaria la melancolìa. Per il che non dovrebbe esservi cristiano alcuno che per sgombrar da se i vani piaceri del mondo, ed i cattivi pensieri, non avesse in sua cammera appresso il letto simili misteri dipinti da dotta e maestra mano, affinchè riguardando in essi, gli ardenti e focosi calori della lascivia si venissero a raffreddare, e convertirsi nel temperato caldo dell' amor divino, e nel freddo temperato della contrizione dei peccati; e sopra tutto Cristo in croce, che rappresenta tutto il fascio di quanto si può dipingere. Perchè egli è il vero, e perpetuo stendardo, il quale siccome ha militato ad onta di Satanasso per noi, ed acquistatoci la salute di vita eterna, così ancora si rappresenta, ed oppone in difesa de' suoi fedeli, e massime di quelli che bene, e santamente operando in tutte le sue azioni, dalla sacratissima sua immagine pigliano consiglio, e finalmente gli fa condurre vittoriosi del mondo, della carne, e del demonio nella gloria di vita eterna.

CAPITOLO XXIII.

Quali pitture si richieggono nei tempj chiari, e concistori, e ne' luoghi privilegiati, e di dignità.

Nei tempj chiari elevati sopra terra si richieggono istorie allegre, piene di maestà e di maraviglia, come sono miracoli di santi, e lor fatti grandissimi, cioè per esempio, S. Giovanni che predica, S. Paolo che si converte, Cristo che giudica, l'Apocalisse, la cena, l'adultera, ed altri simili fatti gloriosi di Cristo, e dei santi, i quali tutti tengono della meraviglia e grandezza, nè hanno del dolente o lugubre; attribuendo però sempre ad ogni cappella ed altare particolarmente il miracolo del Santo a cui è dedicato, ed al maggiore che rappresenta tutto il tempio, a Cristo con glorie e troni d'angeli nella cappella. È ben vero che talvolta si può accompagnar Cristo col Santo per qualche suo fatto, al quale il tempio è consacrato, anzi è necessario, massime nella tavola. Più oltre nel tempio, del testamento vecchio convengono i fatti grandi e maravigliosi di quei santissimi uomini, come di Abele, di Noè, di Abramo, di Melchisedecco, d'Isacco, di Giacobbe, di Giuseppe, di Mosè, di Aronne, di Giosuè, di Maria, di David, di Sansone, di Ezechia, di Daniele, e di altri profeti, sibille, ed uomini santi, purchè tutti abbiano dell' onesto e della maestà. Imperocchè di alcuni di questi si leggono fatti lascivi, i quali tutti si vogliono fuggire. E non solo que-

sti ma ancora i semplici buoni, che hanno alcuna apparenza lasciva, come di Adamo ed Eva mentre che erano ignudi nel paradiso, di Noè ubriaco sopra la strada, di Loth con le figlie, di Giuda con la nuora, di Susanna veduta dai vecchioni, e di altri simili che si leggono nelle sacre istorie.

Nei concistori e luoghi dove si fanno i pubblici consigli, si richiedono le pareti ornate d'istorie, di sentenze, di studj, di consigli, e simili convenienti al luogo; della maniera che si vede la sala di Raffaello d'Urbino, dove i savj accordano la filosofia con la teologia. E questa ed altre simili composizioni s'intendono nei concistori e consigli sacri. Ma in quelli dei principi e signori secolari si possono accomodare d'altra maniera, come Cicerone quando tratta col senato di Catilina; il consiglio grandissimo dei greci in conchiudere la spedizione di Troja; le dispute dei capitani ed uomini saggi, come appresso dei greci dei Licurghi, Platoni, Demosteni; ed appo i romani dei Bruti, Catoni, Pompei, e Cesari; come il contrasto avuto al cospetto dell' esercito greco da Ajace ed Ulisse sopra le armi di Achille. Negli altri luoghi privilegiati, come sono i senati, e simili, dove si amministra la giustizia, e la ragione, vi convengono sentenze come di Salomone sopra il figliuol vivo; esempj che non si debbano trasgredire le leggi, come di Caronda greco, che se stesso uccide nel senato, per avere inavvedutamente rotto le leggi ch' egli medesimo aveva ordinate, cioè di entrare in senato senz' armi; di Teucdio re che, con la scure che egli aveva fatto intagliare ne' suoi danari, fece tagliar la testa a suo figliuolo per

aver contravvenuto alla legge da lui pubblicata; di Seleuco che, parimenti per non contrafare alle sue leggi, si lasciò per cagion del figliuolo cavare un occhio; di Lucio Bruto che per osservar le leggi della patria fece tagliare il capo a due suoi figliuoli; e di Torquato contro suo figliuolo, che aveva fatto contro la legge e disciplina militare. Appresso in simili luoghi si ricercano ammaestramenti di giustizia e di ragione, onde si venga a conoscere quali debbano essere i ministri di giustizia. Perciò sarà a proposito dipingervi essa giustizia nella forma che solevano rappresentarla gli antichi (e che io descriverò più minutamente nell'altro libro) con occhi d'acutissimo sguardo, perchè dice Platone che ella vede il tutto, ed i sacerdoti fenicj, egizj, e greci, la chiamavan veditrice di tutte le cose; ed Apulejo giurando dice per l'occhio del sole e della giustizia, come che non vegga questa meno di quello. Onde ne caviamo noi quali debbano essere i giudici, cioè che bisogna che con acutissimo vedere penetrino insino alla nascosta ed occulta verità, e siano puri come le caste vergini; sì che nè preziosi doni, nè false lusinghe, nè altra cosa li possa corrompere, ma con fortissima severità giudichino sempre per la ragione, e si mostrino ai rei terribili e spaventevoli, ed agl' innocenti con maestà e ragione: oltre di ciò vi possono convenire molti altri esempj, come quella bella donna che nell' arca di Cipsillo, secondo che scrive Pausania, si tirava dietro un' altra ma brutta, tenendola stretta nel collo con la sinistra mano, e con la destra percuotendola stranamente con un legno, che non era altro che la giustizia, e l'al-

tra l'ingiuria, mostrando che i giusti giudici debbano sempre tenere oppressa l'ingiuria sì che non sia fatto mai torto ad alcuno. Oltre di ciò, che hanno d'avvertire diligentemente che la verità non sia oppressa mai, ed hanno da udire pazientemente tutto quello che ciascuno vuol dire in sua difesa, e non condannare gli accusati a parole, o invenzione degli accusatori. Per il che accennare sarebbe accomodatissima la favola di quel giudice, che già dipinse Apelle con le orecchie di asino, alludendo al re Mida, favola non solamente per se vaga, e misteriosa, ma che anco può porgere campo ad immaginarsene delle altre simili.

CAPITOLO XXIV.

Quali pitture vadano poste in luoghi di fuochi e patiboli.

Perciò che fra i luoghi da fuoco, i quali si adornano d' istorie, il camino nelle amplissime camere, e sale è di maggior considerazione, dirò solamente della maniera di ornar questo, secondo cui tutti gli altri dovranno poi essere adornati. Ne' camini adunque non vogliono vedersi dipinte altre istorie o favole, o significazioni che dove entrino fuochi, e significati ardenti di amori, e di desiderj. Di che i pittori ingegnosi possono da se stessi formarne molte composizioni. E quanto alle favole ed istorie, si potrebbe rappresentare il fuoco che discende sopra il figliuolo di Ocrisia; Prometeo quando

fura il fuoco divino dello spirito; Ercole quando arde; Ascanio con la fiamma intorno alla testa dopo la distruzione di Troja: ed aggradendo più le istorie sacre, i tre fanciulli nella fornace; Nadab ed Abiu ardenti nel loro fuoco profano avanti all'altare; Iddio in forma di fuoco nel rovo sopra il monte Orebbe innanzi a Mosè; la Gloria sopra l'arca del testamento vecchio; la colonna di fuoco che precedè innanzi di notte come scorta il popolo d'Israello fuggito d'Egitto; e l'istesso popolo, mentre che nell'Egitto lavorava intorno alle fornaci. Ma tuttavia pare che le favole ed istorie de' gentili piacciano non so come più, quasi che abbiano maggior vaghezza d'invenzione. E però conviene avere buona conserva di favole, come di Vulcano quando fabbrica i fulmini a Giove; di Fetonte quando arde la terra; di Didone quando col tesoro si getta nel fuoco; d'Altea quando pone sul fuoco il sacro tizzone; di Perillo cacciato nel toro di bronzo che egli aveva fabbricato per nuovo e non più udito supplicio; di Muzio Scevola quando arde la mano nel fuoco apparecchiato per i sacrificj al cospetto di Porsenna re dei toscani; di Curzio che salta nel fuoco; di Medea che per ringiovinire Esone fa il bizzarro incanto; e di Cerere che con la facella accesa in mano va cercando la figlia.

Nei luoghi dove si fa giustizia, benchè ora si eleggano a questo misterio per lo più luoghi sordidi ed infami, dove altre volte si eleggevano luoghi celebri e frequenti ad esempio del popolo, come sopra le piazze pubbliche, si ricercano esempj di morte d'uomini scelerati, che per pena de' suoi misfatti sono degni di cotal supplicio, come di Amanno; di Eglon ucciso da Aod;

di Sisara da Jahel; di Oloferne da Giuditta; di Gioas dai servi; di Assalonne appeso per le chiome; del re di Gerusalemme privato degli occhi per comandamento del re di Babilonia; di Gioab morto avanti all'altare; di Achitofele impiccato per la gola; e così di Giuda Scariotto; di Amnon ucciso nel convito; ed altre istorie simili che abbondantemente ne somministreranno le istorie, secondo che si leggono. Ed ancorchè in tali luoghi altre cose per lo più si sogliano fare, nondimeno ho voluto ricordar queste, acciocchè volendo in un quadro finto rappresentare uno spettacolo morale, e spaventoso all' improvviso, vi si possa di subito ricorrere. Nè solamente spettacoli di morti convengono ai luoghi di patiboli, ma ancora altri diversi spaventevoli, come molini finti, precipizj di acque giù per monti, rupi, e balze scoscese, terremoti, nubi rotte, folgori, saette, abbaccinamenti, uomini neri, impeti, strepiti, violenze, atti sforzati; e finalmente in tutti i luoghi dove si maneggiano armi convengono parimenti istorie fiere e terribili, come contrasti, battaglie, lotte, e simili.

CAPITOLO XXV.

Quali pitture siano proporzionate ai palazzi reali, case di principi, ed altri luoghi solari.

Nei palazzi, ed altri luoghi principali edificati per stanza ed abitazione di re e principi, convenientissimamente si dipingono i fatti più degni ed onorati di

que' principi, e famosi capitani, come sono trionfi, vittorie, consigli militari, battaglie sanguinose, in cui riguardando pare che gli animi nostri si sollevino a'pensieri e desiderj di onore e di grandezza. Però vi si potranno rappresentare Scipione contro Annibale; Enea contro Turno; Cesare in Tessaglia contro Pompeo; Serse contro i Lacedemoni; Alessandro contro i persj, e gl'indj; i greci contro i trojani, ad altri simili fatti celebrati, dove entrino i più famosi uomini che siano stati, onde essi principi possano ritrovare esempj e documenti nell' arte della guerra, come degli antichi Dionisio, Milziade, Teseo, Epaminonda, Pompeo, Silla; dei moderni Arturo d' Inghilterra, Carlo Magno, Carlo VIII, Francesco Valesio, e Carlo V, i cui fatti eccelsi ed imprese gloriose hanno consacrato la sua fama nel tempio dell' eternità, non meno che qualsivoglia duce o imperatore antico. Ma in ciò si ha d'avvertire, che in quei luoghi dove si collocano le vittorie, trionfi, ed imprese di un gran capitano, conviene che tutte siano egualmente celebri ed illustri, e di capitani non meno famosi: perciocchè disdirebbe che per esempio appresso i fatti di Cesare, ed altri grandi eroi, e capitani, si collocassero i fatti di qualche picciolo duca o condottier di esercito. E questo si ha da fare così a quadro per quadro, come sopra le facciate; perciocchè ognuno vuole avere il suo luogo particolare ed appartato, acciocchè si conosca con quanto bello giudizio si eleggano, e si partano i fatti dei grandi, secondo i gradi loro. Il che ha da essere osservato ancora nel collocare i ritratti, perciocchè non istarebbe bene il ritratto di un mercatante appresso quello d'un principe, nè quello di

un papa appresso quello di un predicatore, nè Virgilio od Omero appresso il Gonnella, nè il ritratto di un uomo rozzo e villano appresso a S. Ambrogio, a S. Pietro, o S. Paolo, dei quali si trovano i ritratti, nè manco appresso di qualche altro gran teologo cristiano. E per situar le pitture, giudico che non sia di poca importanza il saper applicarle alla convenienza dei luoghi, e fra di loro partirle secondo che sono diverse di natura e di essere, secondo la ragione, perchè siccome senza questa non si può far pittura buona, così non si può anco situare al suo luogo dicevole e conveniente; e poca grazia ha una pittura quanto si voglia buona, se non è accomodata al suo loco convenevole. A che fare bisogna sempre distinguere i monarchi, i papi, gl' imperatori, e di mano in mano tutti i gradi delle genti, così di religione, come di armi e lettere. Nei teatri si hanno da rappresentare le istorie della famiglia, siccome fece Silla, Cesare, e molti altri; e negli archi i trionfi, le vittorie, i trofei, le spoglie, e tutto ciò che si ricerca per rappresentar compitamente una vittoria ottenuta; la quale anco come ho detto, convenientemente ne' palazzi si può rappresentare con li trionfi, e spoglie insieme.

CAPITOLO XXVI.

Quali pitture vadano dipinte intorno ai fonti, ne' giardini, nelle camere, ed altri luoghi di piacere, e negli strumenti musicali.

Essendo frequentissimo l'uso di ornare i fonti in diversi modi di belli edificj, come si vede in Francia a Fontainebleau, in Roma, in Genova, ed in molti altri luoghi; e si legge appresso gli antichi di molti, come del palagio mirabile ed artificioso di Lucullo cittadino romano, e di molti altri; abbiamo principalmente da sapere, che qualunque sia l'istoria che vi si ponga, o di scultura o di pittura, ha da essere convenevole e corrispondente al luogo. Tali sono le favole degli amori, e delle varie trasformazioni delle Dee e delle ninfe, dove entrano acque, arbori, e simili cose allegre e dilettevoli; come Diana quando con le ninfe si lava nel fonte Gargafio della Beozia; il cavallo alato quando col piede fa scaturire il fonte Castalio; le Grazie figliuole di Giove, mentre che si lavano nel fonte Acidalio in Orcomena nella Beozia sacrato a Venere; Narciso quando si specchia nel fonte; Salmace che si converte in un fonte del suo nome in Caria, dove parimenti Ermete si trasformò in Ermafrodito; ed altri simili favolosi successi di Bibli, d'Aretusa; e di giuochi amorosi avvenuti intorno ai fonti, come di Egeria, di Aone, Libetra, e di altri. Le quali cose servono ancora per tazze, vasi, e simili stromenti, che per ornamento vi si possono intagliare con gli amori dei Dei marini,

e dei fiumi, come già usò di fare Giuliano Taverna, Francesco Tortorino (1), il gran Giacomo da Trezzo, ed Annibale Fontana grandissimo scultore, con altre composizioni e figmenti che di tale natura, dove entri acqua, tengono.

Potrebbesi ancora per satisfazione di alcuni spirituali, dipingere intorno ai fonti il nostro Signore quando apparve sopra il mare ai discepoli travagliati dalla fortuna; e quando chiama S. Pietro, S. Andrea, e due figli di Zebedeo dalla pescagione; ed ancora quando fece d'acqua vino; e quando ritrovò al pozzo la Samaritana, e molti altri simili esempj evangelici.

Intorno ai giardini, sopra le mura, e parimenti sopra i portici aperti, che verso loro riguardano in guisa di guardie, si ricercano altresì istorie di gioja, e di allegrezza, che del tutto non abbiano ombra di melancolìa, come sarebbe Mercurio che con dolce suono addormenta Argo; le Eliadi che si cangiano in arbori; Perseo che libera Andromeda dal mostro marino; Marsia che concorre nel suonar con Apolline; la caccia di Meleagro; il corso d' Ippomene, e di Atalanta; l'eccellenza di Orfeo nel suonare, e tante altre favole raccontate dai poeti. E chi non volesse rappresentare così fatte cose, potrebbe dipingere invece i tempi, le stagioni, i mesi, e gli anni; ed oltre di ciò i lor trionfi, i carri, gli effetti: ed appresso le tavole degli Dei, i conviti, le feste, le danze, e gli scherzi, quali solevano fare

(1) Milanese, valente intagliatore di cammei, pietre preziose, e cristalli, del decimosesto secolo, pareggiò in quest' arte gli antichi, e le sue opere furono assai pregiate. Per *Filippo II* adornò di molti lavori il santuario dell' Escuriale.

le ninfe di Cerere o sopra o intorno la quercia, la quale fu poi tagliata da Eresitone, con altre così fatte pitture, che tengono dell'allegro, e del conveniente al loco; siccome ancora gli scherzi dei satiri, i balli delle ninfe e dei fiumi per li verdi prati, i salti dei fauni: e gli ornamenti vogliono altresì seguire l'andamento delle istorie, come si dirà poi parlando di loro. Possono accomodarvisi con non minor vaghezza in luogo di favole, prospettive diverse, le quali facciano allungare i portici e le pareti del giardino, ed oltre alle colonne negl' intervalli, paesi così accompagnati, che pajano seguire il naturale, fingendovi alcune istorie delle dette, che convengano a' tali luoghi, appunto come per esempio Apolline, che dietro all' onde di Tessaglia segue l'amato alloro; o Cefalo che per tempo andando fa di se innamorare l'Aurora. Ed il medesimo ordine intendo che si abbia da tenere nelle camere, o loggie appartate, quali usano alcuni principi. Ma sopra tutto quivi si ha da schifare di comporre la vecchiezza con la gioventù, come sarebbe Caronte con la Notte ornata di stelle; o Plutone colla bella Proserpina, imperocchè non porgerebbe diletto alcuno; ma si accoppiano sempre giovani con giovani, ancorchè l'uomo ecceda un poco di tempo, come Marte con Venere, Giove con Leda, Borea con Oritia, Zeffiro con Flora, e Pigmalione con la sua statua, con quella onestà che si deve come è solito nei palazzi dei principi. Benchè io non lodo rappresentazioni lascive, ma in luogo di queste più presto vi porrei la creazione del mondo, degli alberi, dei paesi, degli uccelli, e dell' uomo, o altra istoria simile.

Or perchè ancora gl'istrumenti musicali richiedono le pitture e gli ornamenti della qualità loro, giudico che primamente agli organi dei tempj, le coperte o tavole di tela che si chiamino, non vorrebbero essere dipinte di altro soggetto che di quello che si fa. Onde essendo fatte le ante, o vogliamo dir coperte, per chiudere l'organo, il quale per la musica si fa, e non per contrario essendo fatto l'organo per le ante. Siccome egli è fatto per la musica, così ricerca che le coperte corrispondendogli, non contengano altro che soggetto di musica, nè vi si dipingano, come per lo più si costuma, prieghi di Ester, conversioni di S. Paolo, battaglie, sacrificj, miracoli, annuncj, ed altri simili soggetti, che non tengono punto della musica. E le vere pitture che si gli spettano, vorrebbono essere nella parte di dentro, la quale si vede, mentre che si vede l'organo tutto aperto, e sentesi la melodìa e le voci delle canne; e dovrebbero esser tali, che fossero di accrescimento di dolcezza alla vista, convenienti alla musica, come sarebbero angeli in diversi modi con varie maniere di canti, ed istromenti di suoni, dove si possono far vedere sopra le nubi concenti di musica, e scorti nell'aria mirabili di angeli; che così si verrebbe a conoscere il valore, ed il giudizio insieme dell'artefice. E chi non approvasse tali ordini d'istorie dove entrano se non canti, potrebbe per esempio dipingere il nascimento di Cristo, dove ad ogni modo si possono rappresentare per segno di allegrezza diversi angeli con varj suoni, che cantando appajono ai pastori; o S. Cecilia co' suoi istromenti visitata da Valeriano; ovver David che canta nel salterio i salmi, e che acqueta con la soavità del

suono Saul agitato dal maligno spirito; o quando con l'istesso salterio giva suonando dopo l'*arca foederis* con gli altri, la quale istoria fu già pinta sopra le ante di fuori del grandissimo organo della chiesa maggiore di Milano, per Giuseppe Meda (1); o il concerto mirabile dei musici del tempio di Salomone in coro co' suoi diversi stromenti musicali, in cui diverse cose si cantavano, come i salmi nella *neza*, le odi nel *nabuli*, che è l' istesso organo appresso di noi, nel *mismor* i salmi, nel *sire* la cantica, nel *zefila* le orazioni, nel *berasca* le benedizioni, nel *halel* le laudi, nel *hodaia* il riferimento di grazie, nell' *afre* le felicità di alcuno, e nell'*aleluja* le lodi di Dio solo, e le meditazioni. Oltre David si possono rappresentare canti d'altri santi padri, come di Adamo, Abramo, Melchisedech, Mosè, Asaph, Salomone, e dei tre figliuoli di Choro. Vi converranno ancora le grandissime lodi di Dio forte, quando il popolo d' Israello uscito dall' Egitto andava errando per gli ameni boschi, cantate da Maria sorella di Aronne, e dalle altre fanciulle e vergini ebree divise in diversi cori; o l'angelo che apparve a certo santissimo padre, suonando la lira, e simili altre istorie.

Negli altri istromenti musicali che non si usano nei tempj, senza cotanto riserbo si possono fare più licenziosamente tutte le sorte di pitture, come d'Anfione, d'Arione, di Zeto, di Saffo, di Orfeo, di Mer-

(1) Architetto milanese: fu anche ragionevole pittore, ed esistono a Milano molti suoi quadri all' olio, ed a fresco. Questa pittura dell' organo però viene da alcuni attribuita a *Carlo Meda* fratello o parente di *Giuseppe*, allievo di *Bernardino Campi*, cui fu di ajuto.

curio, di Apolline, e delle Muse. E vaga cosa sarebbe anco e capricciosa il rappresentarvi i nove cori della musica a tre a tre co' suoi strumenti, e con ritratti degli uomini eccellenti in ciascuno di quelli, come per esempio ne' tempi nostri nel primo coro del concento delle voci Adriano Willaert fiammingo (1), Giuseppe Zarlino da Chioggia (2), e D. Niccola vicentino; nel secondo degli organi Annibal padovano, Claudio da Correggio, Giuseppe Caimo milanese; nel terzo dei liuti Francesco sopraunominato il Monzino milanese, Ippolito Tromboncino da Venezia, e Fabrizio Dentici napolitano; nel quarto delle lire il nostro Leonardo Vinci pittore, Alfonso da Ferrara, ed Alessandro Strigio mantovano, o Gio: Maria Parocchianino pavese; nel quinto delle viole da gamba Orazio romano, Mauro Sinibaldi cremonese, e Riccardo Rognone milanese; nel sesto delle arpe Gio: Leonardo detto dall' arpa, l' Ebreo da Mantova, e suo figliuolo Abramo; nel settimo delle cetere Antonio Morari da Bergamo, Paolo Tarchetta, e Sempronio, bresciani; nell' ottavo dei cornetti il Moscatello, Giacomo Pecchio milanesi, e Luigi Zenobj anconitano;

(1) Fondatore della scuola di musica veneziana.

(2) Successe al *Willaert* nella qualità di maestro di cappella della repubblica. Vinta la battaglia di Lepanto (1571) compose per le feste celebratesi allora alcune canzoni che corsero tutta Italia. Scrisse molto sulla teoria della musica: solo notiamo di quel che di lui ci rimane le *istituzioni armoniche*, libro di profondo sapere, e fonte cui i teorici, da due secoli, si giovano, e che sarà sempre consultato con profitto: fu voltato in francese, in olandese, ed in tedesco; e l' *Orfeo*, opera rappresentata a Parigi nel 1650 da una compagnia di cantanti italiani chiamativi dal Cardinal *Mazzarino*. *Zarlino* incoraggiò *Gogavino de Grave* a voltare in latino i trattati musicali di *Aristosseno* e di *Tolomeo*. Morì nel 1599.

e nell' ultimo dei tromboni il Cadenaruolo bresciano, Orfeo milanese, ed Ettore Vidue fiammingo. Ed insieme vi si possono graziosamente rappresentar conviti, e simili abbellimenti, che il pittore leggendo i poeti e gli storici può trovare copiosamente, ed anco essendo ingegnoso, e ricco d' invenzione, può per se stesso immaginare.

CAPITOLO XXVII.

Quali pitture convengano alle scuole e ginnasj, e quali convengano ad osterie, e luoghi simili.

Per essere la scuola luogo di ammaestramento, e di disciplina, secondo le diversità delle scienze ed arti, si richiede che quivi si veggano, se non cose atte ad incitare, e ritenere gli animi di coloro che ivi ricorrono in continua meditazione di quella scienza, della quale si dilettano; e che indi possano pigliare esempio in diversi modi di arrivare a quei gradi di cognizione ove aspirano. Perciò tali pitture dovranno essere tanto fra loro diverse, quanto saranno diverse le scuole; perchè non starebbero bene in una scuola di musica omicidj, stragi, insulti, percosse, e simili spettacoli, che alla gladiatoria si convengono, per svegliare maggiormente quelli che ivi si esercitano alla bravura ed all'ardire; ma vi hanno luogo uomini famosi, che con diversi istromenti suonino, come colui del quale è scritto, che con certo suono mantenne gran tempo casta, e fedele

al suo marito Clitennestra ; o quell'altro che incita Alessandro alla guerra ; ed altri che cantino in cori con diversi modi , che non sono di poca considerazione.

Alla scuola ovver ginnasio delle scienze, convengono filosofi con sentenze illustri, e libri tenuti in mano con bellissime attitudini. Adornerà sommamente , ad imitazione degli antichi , quella statua da loro chiamata *Ermatene* (1) , ove erano Pallade e Mercurio abbracciati , la quale i filosofi antichi dedicavano , e ponevano nei suoi ginnasj, come ne fa in più luoghi menzione Marco Tullio , dicendo che era l'ornamento della sua accademia. Ed intendevano per Pallade la sapienza , e per Mercurio l'eloquenza. Ma più pio sarebbe che vi si dipingesse per esempio il nostro Signore quando disputa con li dottori , ovvero S. Paolo quando disputa con i filosofi di Atene.

Nelle scuole di aritmetica e geometria conviene , per esempio, Archimede quando segnando in terra certe figure geometriche , è ucciso dai soldati di Marcello ; Euclide , Proclo, Platone con la fabbrica degli specchi , e prima di lui Pittagora che trovò le misure , e fu inventore dell' angolo retto , ed immaginò le proporzioni, e concenti musicali ; ed ancora in cotal scuola si possono rappresentare con Eupompo , e Panfilo con gli altri , li quali imparino a'suoi scolari li fondamenti ma-

(1) Figura che rappresentava Mercurio e Minerva. Si vedono di tali figure che hanno da una parte la veste , l'elmo , e l'egida di Minerva ; e ciò che esprime Mercurio si è il gallo sotto il pennone , le alette sull' elmo , una mamma virile , ed una borsa. Si collocavano dell' *Ermatene* nei ginnasj per esprimere che l' eloquenza deve essere congiunta alla ragione. *Cic. ad Attic. ep.* 4 *ed* 8, *Cornel. Nep.* ec.

tematici, i quali sono punti, linee, superficie, e corpi, che sono li proprj fondamenti, e radice della pittura, con le altre parti che le si convengono. E così discorrendo nelle altre scuole vanno accompagnate le cose a loro appartenenti; come nelle scuole di ballare, satiri che osservando il girar delle stelle furono inventori delle danze; Castore e Polluce, ed altri famosi saltatori.

Negli alberghi, ed osterie, dove altro non si ragiona che di mangiare, bevere, barattare, giuocare, si ricercano ubriachi, come fanno tra loro certi tedeschi e fiamminghi, giuochi, furti, pazzìe, istrionerìe, scherzamenti, e finalmente se non effetti dissoluti; benchè con grandissimo abuso in simili luoghi si sogliano anco dipingere le armi ed imprese di principi, come se fossero lo stendardo delle bagorderìe, e l'insegna dell'ebrietà. E perchè vi sono ancora luoghi Mercuriali, tutti gl'intervalli si potranno riempire delle cose che sono appartenenti a lui, accomodandosi però sempre alla natura dell'opera che si ha da porre in pittura, sì come nel rappresentar la forma delle figure, che per i suoi membri non sono quelli, ancorchè in proporzione siano le stesse; come sarebbero i quattro elementi composti tutti in figure naturali con membri sottoposti a ciascuno degli elementi, alla forma di quelli di Giuseppe Arcimboldi (1), che dipinse a Massimiliano imperatore, ne'quali compose, e furono, la figura del fuoco come con membri di luci, folgori, di torcie, di candelieri, ed

(1) Valente ritrattista milanese, per cui fu chiamato alla corte di *Massimiliano II*, e durò anche sotto *Rodolfo*. È più celebre pei mille capricci che di lui si raccontano, e per le sue mascherate. Morì di sessant'anni nel 1593.

altri membri convenienti al fuoco; l'aria di uccelli che volano per l'aria, tantō perfettamente, che le membra pajono tutte conformi dell' aria; l'acqua tutti i pesci, ed ostriche del mare così ben composte, che veramente l'acqua pare che sia posta in figura; ed il quarto elemento della terra, di dirupi, di sassi, di caverne, di tronchi, e di animali terrestri. Dopo i quali fece l'agricoltura, componendole tutti i membri degl' istrumenti di essa arte. Così fece Carlo da Crema, il quale figurò la cucina con tutti i suoi instromenti: e così si potrebbe comporre il carnovale di uccelli e di animali; la quadragesima di pesci ed altri suoi cibi. Con quest' arte si possono altresì fare conformi le teste composte dei suoi membri, che siano minute teste, nella quale professione fu singolare Ruggiero da Bruselles: ed insomma tutte le figure delle scienze ed arti rivoltate co' suoi istromenti, invece di membra, ancora si possono fare medesimamente le figure perfette da vedere, che poi rivoltato quello di sotto di sopra, ci appajono avanti agli occhi altre figure, molto sconformi dalle prime già vedute; e molte altre simili bizzarrìe si possono fare, infino delle fantastiche e spaventevoli dimostrazioni infernali, siccome già ne disegnò Federico Zuccari (1) molti fogli, imitando Dante nel suo *inferno*,

(1) Fratello ed allievo di *Taddeo* nato nel 1542 o 1543. Continuò in Roma alla Trinità de' Monti gli affreschi incominciati dal fratello. Mercatane fama, fu chiamato a Firenze a dipingere la cupola di S. Maria del Fiore incominciata dal *Vasari*: vi rappresentò figure cinquanta piedi alte, e quella di Lucifero che le fa parer puttini. Chiamato a Roma gli si affidò la volta della cappella Paolina incominciata da Michelangelo; ma offeso da alcuni familiari di papa *Gregorio XIII*, e vendicatosi col suo famoso

e prima di lui l'Attonito, e Girolamo Bosch (1) fiammingo, che nel rappresentare strane apparenze, e spaventevoli ed orridi sogni, fu singolare e veramente di-

quadro della calunnia, fu d'uopo sospendesse il lavoro e fuggisse. Viaggiò in Fiandra, Olanda, Inghilterra: capitò in Venezia; ivi il senato volle dipingesse nella sala del maggior consiglio, concorrenti il *Caliari*, il *Tintoretto*, il *Bassano*, il *Palma* giovane, ed altri. Riconciliatosi col papa, compì l'interrotto lavoro, e ne riportò lode e guiderdone. Fu eletto principe dell'accademia di S. Luca: e fu trionfo. Si fabbricò una casa sul monte Pincio, e l'affrescò. Fu anche architetto e scultore: testimonio alquanti disegni, l'ornamento in istucco ad un suo quadro, con puttini, ed il sepolcro del fratello *Taddeo*. In Venezia pubblicò alcune poesie e prose, tra le quali una lettera ai principi e signori, in cui li esorta a favoreggiar le arti, conchiudendo " Propongo dun-,, que a voi, principi e signori, per onore e beneficio delle vo-,, stre città, pregandovi a farle considerazione, e considerate poi le ,, in effetto. E sebbene io sono il minimo intendente di questi ,, studj, e non ho ricchezze da principe e signor grande; non-,, dimeno per l'affetto che tengo a queste nobilissime professioni, ,, ho nella casa mia di Roma di già ordinato e fabbricato del mio ,, proprio (bontà di Dio) un luogo conveniente per farvi un'ac-,, cademia ed ospizio per poveri studiosi di queste professioni. Ma ,, il bisogno è in più luoghi, e però in più luoghi si dovranno ,, instituire queste accademie, e di questo ragionando io con l'il-,, lustrissimo e reverendissimo signor cardinale *Borromeo*, arcive-,, scovo di Milano, non solo lodò e commendò questo mio pen-,, siero, ma anco mi disse di volere instituirne una in Milano, ,, e di questa essere il particolar protettore e fautore; il che credo ,, sarà, perchè sua signoria illustrissima e reverendissima ha gran-,, dissimo gusto, diletto, ed intelligenza di questi studj. E per fine ,, supplico i principi a favorir queste accademie, e prego ciascuno ,, a dilettarsi di questi studj, per onore e beneficio pubblico e ,, privato; e nostro Signore gli prosperi e feliciti ,,. *Federico* morì nel 1609.

(1) O *Boss*, nato a Bois-le Duc verso il 1450. Nel palazzo ducale a Venezia esiste un inferno di questo pittore, che era del cardinal *Grimani*.

vino. Oltre queste invenzioni si possono con non minor grazia dipingere nei detti intervalli trofei, fogliami, grottesche, e simili bizzarrìe che tengono della natura del tutto, siccome Mercurio partecipa della natura di tutti gli altri pianeti con i quali si accompagna. Sicchè in tali luoghi si ha molto d'avvertire, poichè in loro consiste la grazia, e gli arricchimenti dell' opera, onde io stimerei che non fuori di proposito si gli potesse applicare quella colonna che noi chiamiamo Attica più ornata e bizzarra di tutte le altre.

CAPITOLO XXVIII.

Quali pitture si confacciano nelle facciate.

Le strade pubbliche sono riputate luoghi della Luna; e però secondo i varj e diversi capricci dei pittori, tutte quelle istorie, fantasìe, invenzioni, ghiribizzi che ci vengono a cuore, vi si possono dipingere all'aperta, che benissimo converranno, discretamente però, e con ragione, secondo i gradi delle genti; e soprattutto osservando il decoro, e l'onestà, che generalmente in ogni cosa si ricerca. E per essere tutti gli altri luoghi lunari, come fiumi, paludi, ed altro, dove non si possono fare pitture, ancora che gli antichi solessero dipingere ed intagliare le navi di cose a loro convenevoli, tra' quali fu molto arguto Eraclide (1), non

(1) Pittore macedone, che viveva sotto il regno di *Perseo*, fu allievo del pittore *Carneade*, e cominciò dipingendo ornamenti a

ne parlerò, ricordando solamente questo, che colui che in simili luoghi alcuni quadri fingerà, in quelli potrà rappresentare fatti lunari, come fatti di animali acquatici, mostri marini, ninfe di fiumi, caccie, girandole, scherzi semplici, giuochi ninfali come di correre, e simili. E perchè le pitture delle strade è di necessità che si stendano nelle facciate, questo lavorare dagli antichi fu tenuto poco nobile, per il che alcuni hanno lasciato scritto, che quando il lavorare in fresco fu introdotto, la dignità e nobiltà della pittura fu gettata a terra; poichè le pitture non furono tenute più in quella riverenza, che furono le prime che si facevano solamente sopra le tavole. Il primo che ordinò questa rovina, scrive Plinio che fu al tempo del divo Augusto, parlando di Marco Ludio (1), Elotta pittore del tem-

vascelli. Disfatto *Perseo*, ritirossi in Atene, dove continuò ad esercitare l'arte sua; ma per poco, essendo morto in giovine età

(1) Pittore romano, celebre per le ardimentose sue idee, e per la sua sbrigativa esecuzione. Ignorasi ogni circostanza della sua vita, non che l'epoca della sua morte. Sappiamo soltanto che dipingeva sopra vaste muraglie, le quali opere vengono tutte confuse col nome di *affreschi*. Pare tuttavia che queste istorie fossero dipinte ad encausto, modo che a que' tempi riusciva più dispendioso, ma anche più durevole. Le pitture di *Ludio*, conoscitore dello spirito de' tempi, rappresentavano soggetti ridenti ed amene prospettive, cuoprendone non solo l'interno delle case, ma anche le mura de' giardini, terrazzi, ed altri siti esposti alle intemperie; e siccome la pittura all'encausto era dispendiosa troppo, egli alternò i metodi dell'affresco, e del guazzo, e rinunziò finalmente all'encausto. Questo capo scuola ebbe molti seguaci.

Secondo *Plinio* vi fu altro antichissimo pittore di nome *Ludio*, originario dell'Etolia, e fiorente in Etruria molti anni prima della fondazione di Roma, e che ottenne la cittadinanza di Ardea. Dicesi che abbia molto operato nei templi di questa città, e di Lanuvio. Lo stesso *Plinio* afferma che al suo tempo esistevano pitture

pio Ardeate (1). Nè più lungamente mi estenderò circa alla collocazione delle istorie o finzioni, basta che tutto quello che si può fare col pennello, si può collocare seguendo le regole principali date in questi capitoli, le quali bene osservate ed intese, tanto ci serviranno, come se io fossi andato raccogliendo minutamente ogni cosa, il che sarebbe stata opera infinita, e fastidiosa.

CAPITOLO XXIX.

Composizioni delle guerre e battaglie.

La prima considerazione che il pittore pratico ha d'avere nella descrizione, e pittura d' una battaglia, deve essere del luogo dove hanno da porsi i due eserciti, ed i campi militari. Il quale principalmente vuole esser piano, di modo che in mezzo non gli siano arbori dipinti, nè fiumi, nè altra cosa che possa impedire il combattere. Perchè i capitani generali prudenti ordinariamente eleggono simili luoghi per combattere. Nè ancora si ha da dipingere l'un esercito nel monte, e l'altro al piano. E questo intendo quando il pittore pinge il suo capriccio; perchè quando dipinge guerra

di lui benissimo conservate, benchè all' aria aperta. Ciò prova l'antichità dell' encausto, perchè lavori a fresco certamente non avrebbero potuto durare oltre novecento anni.

(1) *Elotta* fu artista dell' Etolia, versato nella pittura e nella scultura; operava in Italia, non è ben noto in quale epoca. Celebri furono le pitture da lui eseguite nel tempio di Ardea, sotto alle quali aveva scritti alcuni versi latini.

avvenuta, l'ha da rappresentare nella medesima maniera come l'istoria la racconta. Dove però se vi sarà sproporzione del luogo, vedrà che il generale dell'esercito che sta nel piano, procurerà sempre di fare che l'inimico scenda ancora egli alla pianura. Farà prudentemente il pittore che dipingerà l'esercito appresso il monte, o bosco, o città, perchè simili luoghi eleggono i capitani per potervi ricoverare, e salvarsi in caso che fossero superati. Dipingerà ancora qualche fontane commode e vicine a tutti due i campi dell'esercito. E perchè è instituto ordinario dei capitani d'accamparsi dove sia copia di acqua, vi aggiungerà qualche fiume che passi al lato dei due campi militari. La seconda considerazione è della forma degli eserciti; perchè i spagnuoli osservano forma quadrata, i turchi dispongono i soldati in forma semicircolare e di mezza luna, i romani usavano forma quadrata cuneata, e molte altre, come si legge in Vegezio *de re militari*. La terza considerazione è delle vestimenta, ed abiti dei soldati. Imperocchè il turco usa robe lunghe infino ai piedi, e turbanti in capo; gl'italiani, e spagnuoli usano robe corte; ed altre nazioni usano diverse altre forme di abiti. Nel che bisogna servare l'usanza, ed il rito di ciascun popolo. La quarta avvertenza è delle armi che usano le nazioni; perchè il turco usa arco, freccie, faretra, arcobugio lungo, la storta, e la lancia corta; gl'italiani usano balestre, arcobugio corto, spade lunghe, picche, ed armi d'aste similmente lunghe, di modo che in niuna cosa di queste non ha da errare il pittore, perchè sarebbe notato d'imprudenza. Dipingerà parimenti le armi difensive nella forma che si usano, e

non altrimenti; poichè il turco non usa alcun' arma difensiva se non scudo di forma di mezza luna, e gl'italiani usano scudo tondo, targa, brocchiero, giaco, e maniche di maglia, ed ogni foggia di arme forti. La quinta considerazione è del modo di cavalcare; perchè i turchi cavalcano corto, di modo che il calcagno va presso le natiche, gl'italiani cavalcano con la staffa lunga, ed i romani anticamente non usavano nè sella, nè staffe; sicchè serverà il pittore l'uso delle nazioni che dipinge. La sesta è delle fortificazioni che si ricercano in tutti due i campi, come trinciere, che così fanno i prudenti capitani. La settima è che dipinga l'artiglierìa innanzi i due eserciti, ed una banda di soldati in custodia dell'artiglierìa. L'ottava che dipinga la cavallerìa a lato dei fanti contraposta alla cavallerìa dei nemici. Tutte queste ed altre considerazioni ha d'avere il pittore circa la prima parte della pittura, cioè circa la proporzione che si ha da servare in dipingere le battaglie. Ma la principale proporzione che si ha da servare ha da essere nei corpi dei migliori soldati, i quali hanno da essere di otto o di sette teste, e di spalle larghe ed ample, e rilevate di membra e muscoli, con le braccia e gambe grosse e muscolose, di modo che non si vegga nei suoi corpi morbidezza alcuna nè dolcezza, ma siano d'uomini fieri, forti, e terribili in quella guisa che già dipinse il Bonarroti nel suo giudizio della cappella del papa, dove certo egli non servò il decoro che si conveniva a'corpi di santi glorificati, ma piuttosto ai sopraddetti corpi forti e robusti. E questo intendo generalmente degli uomini militari, perchè la ragione dimostra poi che i capitani generali degli eserciti, gl'im-

peratori, e molti altri signori che militano, non si hanno da dipingere a questo modo, ma con proporzioni ragionevoli, che li rappresentino leggiadri e morbidi, non senza certa fierezza però, ma tutta nobile, e piena di maestà.

Dopo che il pittore avrà considerato la proporzione di tutte le cose, verrà alla seconda parte della pittura che è il moto, ed il primo che dipingerà sarà la strage che avrà fatto l'artiglierìa in entrambi gli eserciti, mostrando nell' aria teste, braccia, gambe, mezzi corpi che siano portati insù dalla violenza dell'artiglierìa; ed in terra farà i soldati sparsi per tutto, pezzi di corpi stracciati, bandiere squarciate, ed armi sanguinose. Non lascierà in alcun modo di esprimere il fumo dell' artiglierìa in segno che a tutta sia dato il fuoco, e sia posto fine all' orrenda tempesta degli archibugi. Non farà che i soldati combattano valorosamente dall'una e dall'altra parte; ma in una dipingerà che si mettano in fuga e scompiglio, e nell' altra i vincitori che gl' incalzino: dove riuscirà molto freddo il pittore che non dimostri in ciascuno di loro i moti fieri e terribili. Sarà buono fingere che parte della cavallerìa rompa per mezzo dei fanti e soldati, sbaragliandoli, e mettendoli in grandissimo disordine con strage orrenda ed uccisione: dove avrà campo largo il pittore di mostrar l'arte ed eccellenza sua in esprimere l'orrore, e la fierezza degli atti.

Nel colorare, che è la terza parte della pittura, si avrà questa considerazione, che la carne dei soldati sia tale quale abbiamo detto sopra che conviene agli uomini di constituzione collerica. Ma questi colori però

si varieranno, perchè non tutti hanno le collere nel medesimo grado. I capitani e generali degli eserciti saranno di faccia gioviale quando combattono, mescolandovi alquanto di rosso per dimostrare la magnificenza e valor suo. In quelli che fuggono si esprimerà il colore qual conviene a chi teme, ed in quelli che muojono il color mortale. Nel dipingere i panni e le vestimenta vuolsi servar questa regola, di far quelle degl' imperatori purpuree e rosse; dopo queste seguitino i turchini o azzuri che vogliam dire, con li colori che di questo si compongono; nel terzo si facciano gli abiti verdi, e nell' altro i gialli, ancora che il pittore si reggerà però in questa parte dietro la consuetudine delle nazioni del vestire, la quale facilmente s' impara leggendo le istorie. Dalle quali abbiamo anco da cavare la cognizione delle armi, imprese, e scudi che solevano portare nelle guerre e battaglie gli antichi popoli, poichè dei moderni si sa ciò che portano, perchè è parte molto necessaria. Quanto a quello che io ho potuto leggendo osservare, trovo che l'aquila bianca si dava ai trojani, la nera ai romani, l'orsa ai goti, la morte ai francesi, il porco ai frigj, il bianco giglio agli antichi fiorentini che ora lo portano rosso, la martora agli alani, il leone ai vecchi francesi ed antichi sassoni, la botta ai franchi, il cavallo bellicoso ai sassoni più nuovi, il toro ai vecchi cimbri, ed ai tre famosi figliuoli del grande Osiride. Oltre di ciò il leone ad Ercole, il cane ad Anubi, il lupo a Macedo, l'aquila col drago nell' ugne ad Antioco, l'astòre coronato ad Attila, il fulmine ai sciti, l'arco e la faretra ai persiani; e ad altri il gallo, il drago, il becco, e simili animali fieri, ed istromenti

di rovina. Le quali insegne fanno benissimo vedere ai suoi luoghi sventolando col dar grandezza e segno delle genti che quivi sono.

Nel dare i lumi avrà anco il pittore questa considerazione, che a nessuno degli eserciti faccia che il lume ferisca negli occhi; perchè quando il lume sfavilla avanti agli occhi dell'esercito, si può dir mezzo vinto; e per questo gli avvisati capitani sempre vi avvertiscono. Onde è necessario fare che tutti due gli eserciti abbiano un solo lume, il quale venga per lo lato di ciascuno di loro, e siano i lati dritti o sinistri; e non si ha da dare il lume di dietro o per dinanzi, perchè è contro l'arte militare.

Quanto alla prospettiva non ho che avvertire, salvo che si ha da servare l'arte che è stata dichiarata nel libro *della prospettiva*, facendo che le artiglierìe dei moderni; i castelli carchi di arcieri sopra gli elefanti degli antichi cartaginesi; le carrette piene di combattenti appresso i trojani; ed ancora le testudini, gli arieti, le catapulte, e simili altri ordigni e macchine da guerra, possano lanciar le sue palle, le freccie, le aste, le spade, e le altre armi, sì che aggiungano al termine loro desiderato in prospettiva. Di che i primi inventori sono stati Leonardo, Raffaello, Polidoro, Tiziano, il Rosso, e lo Zenale; e dei scultori fu singolare Benedetto Pavese, che scolpì le battaglie di Monsieur di Lautrech alla sua sepoltura di basso rilievo in S. Marta di Milano, ed Agosto Cerebaglio, così in tali guerre campali, come nelle navali, nelle quali fu molto bizzarro Luca Cambiaso.

CAPITOLO XXX.

Composizioni delle battaglie navali.

Perchè spesso ancora le battaglie si commettono per mare sopra le navi, prima si ha da considerare la maniera delle navi, e la ricchezza e forma loro, come di quelle di Cleopatra, di Marc' Antonio, e dei greci; ed oltre gli ornamenti delle navi, i suoi apparati bellici. In questo genere di battaglie vogliono farsi vedere alcuni gettar ramponi avvicinandosi le navi nemiche; altri ritenerle, ed incatenarle con fortissime catene; altri intanto appiccarvi il fuoco; altri saltar dall'una nell'altra con le armi ignude in mano, e lo scudo imbracciato; altri con un piede sull' una, e l'altro sopra l'altra combattere e difendersi valorosamente, ferendo ed ammazzando i nemici; ed altri saliti sopra la nave dei nemici, tagliare a pezzi quanti ne trovano. Dove si ha da mostrare nei vinti l'umiltà ed i prieghi, che con le braccia in croce pregano i vincitori per la vita loro, dandosigli prigioni con le armi ai piedi; altri che per paura si gettino in mare; ed altri che non trovando perdono siano tagliati a pezzi, e crudelmente feriti siano lanciati in mare; altri che al traverso delle sponde restino con li corpi; altri che scorrano ora in una, ed ora in altra parte; altri che strettamente abbracciatisi si sforzino di gettarsi l'un l'altro fuori della nave; ed altri che disperati si gettino in mare, strascinando per forza altri addietro della parte nemica. Si vogliono anco far vedere di quelli che attendano a scaricar le barche di

morti, gettandoli nelle acque, delle membra troncate di corpi, di quelli che svaligino e spoglino i morti di gioje e di armi di valuta, con furia e crudeltà grandissima accompagnata da una prestezza mirabile.

Inoltre vi si esprimano li soccorsi ed ajuti che vengono di terra, che con non minor crudeltà saltando nelle navi, taglino, ammazzino, strascinino qualunque gli si fa incontro, e cerca di difendersi, non senza lanciar di dardi, scoccar di saette, sfrombolar di sassi, fulminar di artiglierie, ed archibugi nelle moderne battaglie. E fingansi ancora per il mare alcune navi fuggire, ed altre incalzarle velocemente, ed alcuni de' soldati ritenerle per forza con funi e catene attaccate ad anella e ramponi, ed ancora con le mani istesse, come si legge che già fece Cinegiro di una nave di persiani. In somma altri ed altri ordini e modi si hanno da tenere in comporre queste guerre navali, come benissimo ha saputo esprimere in disegno un certo Giovanni Battista mantovano in una carta, di cui principalmente fra le altre si vede una furia ed intelligenza mirabile di tali composizioni. Non si ha da lasciare ancora circa alle battaglie fra terra e mare di rappresentare alcuni, che giunti a riva vogliono smontar dalle navi, ed i soldati terrestri che si gli oppongono con le forze ed armi loro, come già fecero i trojani contra l'armata dei greci, e molti altri, dove si veggono prove maravigliose di uomini che saltano da terra nelle barche, e dalle navi in terra; e così contrastare quelli con questi, e questi con quelli in diverse maniere.

Per i moti ed agitamenti delle navi, le si vogliono intorno veder le onde spumose, agitate, e gonfie, delle

quali alcune per un pezzo menino giù a seconda corpi morti, ed ancora vivi, che dimenando gambe e braccia, e soffiando cerchino di salvarsi; ed alcune che abbino la spuma tinta in color di sangue; e sopra tutto fare che nell' acqua le armi, i corpi, e le navi armate si spezzino con fuochi e facelle, secondo che fa il bisogno, come già fu fatto di notte per commissione di Scipione contro a Cartagine, quando fece accendere nelle navi loro il fuoco.

CAPITOLO XXXI.

Composizioni di rapimenti.

Nelle istorie dei rapimenti si ha principalmente da mostrare nei rapitori la forza, e l' insolenza accompagnata da un certo desiderio amoroso della cosa che si rapisce, ed ancora da un cotal furore ed impeto, per il che vengono ad apparire in viso terribili, e presti al rapire. Ma nei rapiti si ha da esprimere il pianto, la paura, il dolore, lo spavento, la difesa, ed i prieghi per mitigar l' insolente; però bisogna in tali istorie affaticarsi con ogni studio per mostrar cotali effetti, ed accompagnarli con i suoi moti, e non fare come alcuni i quali fingendo le sabine rapite dai pastori, le hanno finte strettamente attenersi ai pastori, come se d'accordo con loro se ne andassero, senza atto alcuno che dimostri forza o violenza che d'improvviso le venga fatta; ma facendo anco taluna di quelle sedere in groppa

del cavallo ad alcuni di loro, come se andassero diportandosi co'loro mariti, non mostrando punto alcun gesto di fuggire potendo. Vogliono adunque stare in atto di difendersi, melancoliche e dolenti, e perciò percuotere co' pugni i rapitori, far atti di sbrigarsi, con gettar gambe, e vóler mettersi in fuga; oltre di ciò mordere, dar di piglio nelle barbe, gridare, piangere, pregare umilmente per la libertà loro; ed i rapitori che le tengano strette nelle braccia in diversi modi. Il che non può riuscire senza mostrar di gambe ignude, stracciamenti di vesti, scuoprimenti di braccia, e di petti; gesti, ed atti di forza, d'onde ne seguono ancora gonfiamenti di mammelle, volgimenti di colli, allargamenti di braccia, sudori, morsi, graffiamenti, pugni, e percosse; i quali gesti accompagnati insieme fanno una dilettosa mostra di robustezza, e violenza. Con i quali avvertimenti si potrà procedere in tutti i rapimenti, come di Paride e di Elena greca; di Plutone e Proserpina, del quale già Gaudenzio Ferrari ne fece un quadro, che fu mandato a Francesco re di Francia, nel quale si vedeva Plutone tutto infiammato di lussuria portar via Proserpina furiosamente in braccio, avendogli sotto l'ascella destra la destra mano, e con l'altra strettagli la sinistra coscia, e la Dea che allargando le braccia grida piangendo, e fa forza della gamba destra, avviticchiandola alla sinistra gamba di Plutone, e dal grembo lascia cader giù i fiori che ella stava raccogliendo. Il che egli fece forse ad imitazione di quella che dipinse Nicomaco (1) pittore antico. Simili

(1) Contemporaneo di *Apelle* e di *Melanto*, figlio ed allievo di *Aristodemo*, pittore di Caria, che scrisse un libro sugli an-

atti si hanno da esprimere parimenti in Nesso centauro quando ruba Dejanira, ed in Borea quando rapisce Oritia, ed in altri infiniti, di cui fanno menzione gl'istorici ed i poeti.

Ma perchè i rapimenti non si fanno sempre di femmine, o di maschi come di Ganimede quando fu rapito a volo dall'uccello di Giove; ma ben sovente anco di tesori e robe, come fece Eliodoro nel tempio di Salomone, si ha da considerare benissimo l'istoria, e fare i circostanti spaventati; siccome conviene fare ancora nei rapimenti delle femmine, come furono le compagne di Europa quando che Giove la rapì nel modo che racconta Achille Tazio; ed anco come i poveri mariti delle Sabine, dei quali altri hanno da fare alcuna difesa, ed altri da pregare, siccome fece nel tempio di Salomone il sacerdote. Ed in tali mischie vi hanno da essere genti di ogni sorta; perciocchè è verisimile che in così fatti tumulti dove le cose vanno

tichi pittori, e sui principi e le città mecenati delle arti. *Nicomaco* fu uno degli eccellenti pittori greci che usavano di soli quattro colori; il bianco, il giallo, il rosso, ed il nero Pure ottenne l'immortalità. Aveva pennello sommamente facile, come addimostrò quando pel tiranno di Sicione, *Aristrato*, dipinse in pochissimo tempo un quadro a perpetua ricordanza del poeta *Telesto*. Entusiasta di *Zeusi*, mentre egli ne ammirava l'*Elena*, alcuno si sorprese di questa sua ammirazione, ed egli: " Ne stupisci? prendi i miei occhi e ti parrà di vedere una Dea ". Come *Apelle*, lasciò morendo un quadro incompiuto, e nessuno ardì terminarlo. Pel primo dipinse *Ulisse* con la berretta da viaggiatore, il *pileo*. Le principali sue opere erano: il ratto di Proserpina, messo nel Campidoglio nel tempio della Minerva, una Vittoria che fende il cielo in una quadriga, una Scilla che si vedeva nel tempio della Pace ec. Di *Nicomaco* furono allievi *Aristide* suo fratello, *Aristocle* suo figlio, *Corila*, e *Filosseno* d'Eretria.

sottosopra, vi concorrano e nobili e plebei, e ricchi e poveri, e giovani e vecchi e fanciulli, tutti in diversi atti, alcuni di vedere, altri di maraviglia, ed altri di difendere il tesoro, e contrastare ai ladri, e cani che latrano. Però quivi non istarebbe bene alcuno che parlasse con un altro, come non curante del caso, ovvero che ridesse o dormisse senza fastidio, e non facesse offizio conveniente all' effetto che si dimostra; come che quelli che rapiscono si mostrassero lenti, e poco industri ad eseguir l' impresa. Ma bisogna che si mostrino con occhi aperti e pajano guardar per tutto, siccome gli altri hanno da riguardare a loro, ma con gesti minacciosi e terribili; sì che alcuni stiano con le armi in mano carichi della preda, altri piglino vasi, altri contrastino, altri stiano alla guardia e facciano agguato, e finalmente facciano diversi atti, come ben si richiedono in tali successi. Il che non solamente ha luogo negli spogliamenti dei tempj, ma ancora delle città quando sono messe a sacco dai soldati, o dai malandrini quando assaltano un luogo all' improvviso.

CAPITOLO XXXII.

Composizioni di amori diversi.

La composizione di amore in molte maniere si divide, secondo le specie degli amori. Imperocchè se gli animi sono di concorde volere, si ricerca solamente il dilettarsi; se altrimenti vi interviene violenza e forza,

altrimenti si ha da fare; perchè negli amanti si devono esprimere atti, come racconta Achillo Tazio nella favola di Tereo e della cognata, in cui si vedevano le chiome tutte rabbuffate, la cintola sciolta, la veste squarciata, il petto mezzo nudo, la destra mano afferrata nel volto di Tereo, con la sinistra che raccoglieva una parte della veste squarciata intorno alle mammelle; avendo dall' altra parte Tereo fra le braccia Filomena, e traendola a se quanto più poteva con strettissimi abbracciamenti. Oltre di ciò si hanno ancora da esprimere nell' amante atti di premere, di avvinchiar di schiena con le braccia, di giuocar con le gambe inserendone una in mezzo a quelle della sforzata giovane, o non potendo così fare, abbracciarla stretta, e porgli una mano alla gola, ovvero per di dietro, e passando con le braccia sotto le lesene, mettergli le mani con forza alla poppa, e così venire a fine. Tutti gli atti in simile rappresentazione non debbono tendere ad altro che a levar la forza e la difesa alla femmina in ciascun membro, ed appresso a dimostrare il pianto, il grido, il mordere, il graffiare, il dimenarsi, il tirarsi addietro, il difendersi con le braccia, il ributtar l'amante da se lontano, il tenere coperte co'panni le parti pudende, l'avviticchiare delle gambe, il respingere con le ginocchia, e con i piedi, l'urtar con le coscie e con fianchi, il volger le spalle, tuttavia guizzando, senza lasciarsi fermare in alcun atto, con veloce girare e muovere di membra, ed ancora con presto fuggire, come fece dalla moglie di Putifar il giovane Giuseppe; ed Ippolito da Fedra. Ma in quelle il cui volere è conforme, si ha da considerare il loco

dove occorse il caso, siccome ancora negli sforzi, cioè se fu in boschi, in letti, in grotte, o in altri diversi luoghi, cercando sempre di fargli coperte le parti vergognose in diversi modi, come con altri membri o panni. Si ha da fingere che si bacino, e si abbraccino, o scherzino, e simili atti, per non rappresentarli disonestamente; essendo così bell' arte il mostrare un gesto delicato, o prima o dopo il fatto, come il rappresentare del proprio fatto ed anco più, per osservarsi in questo la modestia, lasciando sempre alcuna altra cosa di nuovo da desiderare, d'onde il diletto dipende. Sicchè non si esprima l'ultimo atto giammai, atteso che sarebbe sconcia cosa veder Giove con Giunone in tale atto; e parimenti Loth con le figliuole; David con Bersabea; Abramo con Agar; e la vedova Tamar col suocero suo in abito di meretrice, e simili. Dove che poi benissimo starebbe o prima o dopo il fatto mostrare in Giove la maestà lasciva, ed in Giunone il desiderio di compiacerlo con legittimo modo; nelle due figlie le carezze co' due fiaschi del vino verso il padre ubriaco, che non sa ciò che si faccia; in Abramo un certo desiderio di aver figliuoli, un grave scherzare, ed un toccare lascivamente la serva; in Giuda verso la nuora il proprio desiderio di amore, e di pigliar diletto, ed in lei le carezze e le lusinghe; ed in David simili o poco differenti atti e vezzi amorosi; con che si viene a dare egual grazia alla pittura, e si osserva tuttavia la modestia, sì che essa pittura può essere veduta da tutti senza rossore di vergogna, dove le disoneste non possono esser vedute da altri che da uomini lascivi, e da meretrici.

Negli amori sforzati però alle volte si ricerca che vi si rappresentino altri che guardino, e facciano segno, e vi tengano mano, ed ancora diano ajuto a sforzar la femmina, come fecero i compagni di Tarquinio contro Lucrezia romana, e parimenti i seguaci di Appio Claudio contro Virginia, e molti altri. In queste composizioni per certo ornamento si richiede che vi siano sempre vasi, specchi, panni, e simili istromenti di Venere, che rendono molto vaga l'istoria; ed ancora cagnuoli, colombi, e cose così fatte. Imperocchè tutti ajutano a dar grazia, massime se il caso avvenne in camera. E quivi se vi intervenne forza, si dipingerà il letto tratto per camera, con le coperte in iscompiglio volte sossopra pendenti mezzo giù della lettiera, e le vestimenta della donna, come dicevamo di Filomena, fatte a squarci, e lei tutta smarrita, dolente, infiammata, e colma di sudore. Ma se fingiamo la cosa occorsa nei boschi, sopra i sassi, o sopra il duro suolo, si esprimeranno cotali atti amorosi non senza alcun panno o veste stesavi sopra, come benissimo fece Tiziano sotto le natiche di Venere che abbraccia Adone, a confusione di alcuni che dipingono le Lede sopra i nudi scogli col cigno, che è meraviglia che l'asprezza di quei sassi non gli logori quelle tenere carni; e però ad ogni cosa vuolsi avere grandissimo risguardo.

Non lascierò quì di riferire una descrizione vaghissima, ed ingegnosissima di un pittore antico di gesti amorosi, con che si può dipingere Giove converso in un toro quando conduceva la bella Europa per il mare di Fenicia, per essere soggetto frequentissimo di

pittura, facendo che le compagne della rapita giovane si stavano sopra la riva del mare spaventate, co' panni alzati, e le braccia aperte, con ghirlande di fiori in testa di colore smorto, con la bocca aperta, come se gli uscisse la voce, gridando per il partir della compagna; ed il toro nel mezzo del mare, portato dalle onde, che dove egli innalzava la gamba, ascendevano in alto a guisa di montagna, e sopra gli omeri suoi la giovane che sedeva per lato, avendo nella destra parte accomodati ambedue i piedi, ed afferratogli con la sinistra mano il corno; ed il toro che come da freno governato, volgeva la testa verso la donna dove ella lo teneva per il corno. Il busto del corpo della giovane insino alle parti vergognose coperto di bianchissima camicia, e le parti inferiori del corpo da una vesta di porpora, con le fattezze distintamente apparenti sopra la camicia, onde si vedeva l'umbilico profondo, il ventre disteso, i fianchi ristretti, e quel ristretto che pervenuto poi in acutezza si allargava, le mammelle dal petto alquanto rilevate, la soprapposta cintola che insieme stringeva loro e la camicia, le mani amendue distese l'una al corno e l'altra alla coda, tenendo con quelle da ogni lato sospeso il velo sopra la testa, sparso intorno agli omeri, il seno del velo che gonfiandosi per tutto si allargava, i delfini che intorno al toro guizzavano, gli amori che scherzavano, ed il maggior di loro che guidava il toro, avendo le ale stese, ed a lato pendente la faretra col fuoco rivolto quasi verso Giove, in atto di ridere, e quasi schernirlo, che per sua cagione fosse divenuto toro. Questo arricchimento di amori e di lascivia lo fece an-

cora l'antico Parrasio, e dopo lui il prudente Raffaello soleva assai usarlo, seguendo l'andare degli antichi, come ho detto di sopra. E però nella sua istoria amorosa, dove finge Alessandro Magno entrar nella camera di Rossane assisa ignuda sopra il letto, ma modestamente coperte le parti vergognose da un sottile pannicello, vi finse una turba di questi amori per ornamento, volendo esprimere che tutto il luogo era se non amore, e di loro parte ne fece intorno al giovane, e parte ne distribuì per camera, de' quali alcuno portava lo scudo di Alessandro, un altro si poneva la celata in testa, ed un altro avendosi vestito la corazza, era per il soverchio peso disteso per terra; appresso vi pose Imeneo Dio delle nozze con la facella accesa in mano, e simili altri ornamenti (1). Questo gran pittore, non altrimenti che poeta componeva tutte le sue istorie amorose, all' esempio delle quali ciascuno si deve attenere.

(1) *Luciano* racconta che il pittore *Aezione* espose ai giuochi olimpici il quadro delle nozze di *Alessandro* con *Rossane*. *Prossenida* preside al consesso dei giudici, offrendo ad *Aezione* la corona: " questo, disse, è il premio che ti accorda la nazione; questo è quanto posso offrirti di più prezioso! ,, e gli diede in isposa la propria figlia. Sembra che *Raffaello* dietro la scorta di *Luciano* componesse una delle sue più belle invenzioni, che in Roma trovavasi dipinta a fresco in una casina di campagna (che porta il nome di *casina di Raffaello*) prossima alla porta Pinciana, la quale essendo ora riunita alla magnifica villa Pinciana, il Sig. Principe *Borghese* proprietario della suddetta villa, onde non venisse in alcun modo danneggiata, ha fatto togliere la pittura dal muro, e trasportare negli appartamenti del suo palazzo di città. *Giovanni Antonio Razzi* detto il *Sodoma* dipinse il medesimo soggetto in una delle camere del palazzo alla Lungara chiamato la *Farnesina*.

CAPITOLO XXXIII.

Composizioni delle allegrezze, e risi.

Fra tutte le parti che si ricercano per ben comporre una storia di cose allegre, e di riso, la principale è che si vegga la causa per cui l'allegrezza, il riso, e lo schiamazzo s'introduce, la quale sarebbe per esempio in una istoria d'amore lo scherzare, lo stuzzicare, e simili altri vezzi amorosi; ed in una istoria ridicolosa certe cose atte per sua natura a muovere il riso a chiunque le guarda. Secondariamente è necessario che simili cause s'introducano a proposito; imperocchè se si vedesse alcuno far festa e ridere senza causa, certo che sarebbe una pazzìa da bastonate: e però bisogna ponere le cause principalmente del riso, ed esprimerle in modo tale, che i riguardanti si muovano a riso guardandole, ancora che non si vedesse nella pittura per negligenza dell' artefice alcuno ridere, come spesso avviene. Il che se si esprimesse indurrebbe all'estremo del riso, facendo vedere quei volti spensierati, rivolti chi all' insù, e chi per fianco, ed altri in altre maniere che di rincontro guardandosi, ridano, e smascellino, mostrando i denti, aprendo sconciamente la bocca in nuovo e diverso atto di ridere, allargando le narici, e nascondendo gli occhi nel capo, onde si veggano rossi, incostanti, volubili, inconsiderati, e posti a caso, come avviene in tali occorrenze: battendo oltre ciò le mani insieme, alzandole ed abbassandole in diversi modi, lasciandosi andare

per fianco, riversandosi indietro, e ponendosi a fronte inchinati avanti con le mani sopra le spalle scambievolmente e simili. Si vogliono vedere altri ancora o che partino, o che arrivino, o che siano un poco lungi che con diversi modi chi più e chi meno ridano, stando attenti al mirare la causa del ridere, ossia buffoneria che si rappresenti, o novella ridicola che si racconti, di alcuno scherno che si faccia di qualcuno stracciato, e male addotto, con qualche ciera bizzarra, come era Esopo, che non si poteva vedere senza riso. Michelino vecchissimo pittore milanese già da cento cinquant' anni, e principale di quei tempi in Italia, come fanno fede le opere sue, e gli animali d'ogni sorta, ne' quali fu stupendissimo (1), fece già in dipintura una bizzarrìa da ridere, la quale va ancora attorno copiata, che veramente per esser bella è degna di essere raccontata. Egli s'immaginò quattro villani che ridono insieme, due maschi e due femmine, e finse il più vecchio tutto raso, il quale sta guardando d'ogni intorno, e ridendo, come che goda oltra misura, che non si trovi uomo così melancolico e tristo, che non si muova a riso in rimirarlo; mentre con la mano manca tocca lascivamente la villana che si tiene alla sinistra, la quale ha nel braccio un gatto che sembra anch' egli d'allegrarsi dimenando la coda, e caccia la

(1) Fioriva circa il 1435; fu uno dei migliori a' suoi tempi sì nel dipingere animali, che nelle figure d'uomini, benchè riuscisse specialmente ne' soggetti faceti, de' quali fu modello alla sua scuola. Dipinse il cortile in casa *Borromeo*, che lo mostra uno de' distinti seguaci di *Giotto*. Fu pregiato anche fuori di patria, e la casa *Vendramin* a Venezia possedeva un libro in quarto con animali da lui dipinti.

mano destra nelle calze al vecchio che ride, guardandolo nel volto, e ridendo in atto di godere del tutto: e dietro a questa collocò l'altra villana, la quale ride un poco meno, ma in atto conveniente appunto ad una sua pari; e ciò perchè gli sono alzati i panni dall'altro villano, e perchè ella pone a lui la mano sinistra nelle calze, d'onde egli dirompe in un grandissimo riso; talmente che pare che se ne oda quasi lo schiamazzo, mostrando tuttavia così smascellatamente i denti, che gli si potrebbero sino ad un minimo annoverare. Ma quello che dà loro grandissima grazia sono certe berrette fatte all' antica, col resto delle vestimenta nella foggia che allora si usavano dai villani, ed ancora a' nostri tempi sono usati da alcuni, ma non così ridicoli. Ho voluto spiegare a dilungo questa invenzione, acciocchè di quì s'impari con quali maniere tutti quelli che ridono abbiano da pigliare in certo modo moto l'uno dall' altro; e così accrescendosi il riso dall' uno all' altro ridurlo al colmo, e far che sino i morti se fosse possibile ridano, che quivi consiste la forza della pittura, come diceva Leonardo: il quale perciò molto si dilettò di disegnare vecchi, e villani e villane deformi che ridessero, i quali si veggono ancora in diversi luoghi, tra' quali forse da cinquanta disegnati di sua mano ne tiene Aurelio Luini in uno libricciuolo.

Comprendendosi adunque che il riso vuole sempre avere concordanza insieme per tutti gli effetti, perciò ha da essere rappresentato or manco, ed or più, secondo il diletto che porge la cosa. Direi che in tali pitture non si dovesse mai esprimere cosa alcuna che

fosse atta a mostrare melancolìa, come sono gesti balordi e fiacchi, vecchi bavosi oscuri negli occhi infermi, animali offensivi, filosofi, od altra gente nemica del riso, e dell' allegrezza, perchè turbano e sconcertano il tutto. E per esprimere più minutamente l'allegrezza, si dipingeranno vestimenta sfoggiate di colori vivaci ed allegri; ed alle volte vi staranno bene fanciulli, che spensieratamente scherzino con cagnuoli, che facciano volare uccelli appesi a fili, che corrano con certe loro insegne, e giuochino insieme, come si vede nelle feste principali, e ne' piaceri dei conviti e danze, dove non si parla d'altro che di spasso.

CAPITOLO XXXIV.

Composizioni di conviti.

Egli è per certo cosa degna di maraviglia, che di tante tavole aperte, che alla giornata si vedono dipinte, ripiene di cibi con li convitati intorno, in pochissime si veda alcuno in atto di mangiare o bevere liberamente; ma tutti stare quivi con diversi gesti guardandosi l'uno all' altro, come se fossero a spettacolo di qualsivoglia altra cosa. Il che a giudizio mio parmi grandissimo vizio nella pittura, perchè ella è destinata a mostrare tutti gli effetti come se veri fossero. Per il che conseguire, è necessario ai pittori, i quali sono obbligati in tutti essi effetti rappresentare ciò che gli si appartiene, considerar prima nei conviti il loco

dove si fanno, ed ornarli delle sue circostanze, le quali in questo principalmente consistono; che si vegga il credenziere che disponga il tutto circa l'entrare e l'uscire delle genti, apparecchi la tavola e le credenze di vasi, tazze, bacili, e fiaschi d'oro e di argento; vi si veggano i bottiglieri che custodiscono le bottiglierie ornate di coppe e bicchieri di argento e di cristallo; vi sia lo scalco che inbandisca, e ponga in tavola; e così i trincianti che presentino a questo e a quello convitato; ed ancora i coppieri che porgano da bere con riverenza; e finalmente stiano attenti intorno servitori e paggi, che con riverenza e prontezza servano ai convitati di tutto che veggono essere loro bisogno, con la testa ignuda. Ma non vi vuole però essere gran tumulto di gente, per non confonder la mente ai convitati, ed a quelli che li veggono. E per rispetto delle vivande si hanno da preparare secondo le stagioni; per cui dichiarazione metterò alcuni esempj di conviti più solenni di che si faccia menzione nelle istorie essere stati celebrati al mondo.

Solennissimo fu quello di Semiramide sopra i giardini levati su le colonne in aria per quella grandissima città di Babilonia, e Ninive dove racconta Plinio che si usava tenere in capo ghirlande di fiori e frondi, e parimenti coronarne le tazze e vasi bevendo con simili altre lascivie che di loro si leggono. Fu memorabile quello che fece Baldassare re di Babilonia, onde si dovrà rappresentare con le sedie d'oro e di avorio, e con tutto il resto superbo e sontuoso, con numero infinito di servi, quando fece disegno mezzo ebbro di bevere nei vasi d'oro del tempio di Salomone;

dove non essendovi se non re e regine, e simili personaggi, si vuol far l'estremo sforzo dell' arte in mostrare il sommo della maestà, e del lusso in ogni parte. Con questi vanno il convito di Lucullo cittadino romano in Apollonia dove furono Pompeo, e Cicerone; e quello di Cleopatra regina di Egitto che ella fece a Marcantonio; di Sardanapalo, di Ottavio, di Nerone, di Caligola, di Eliogabalo, e di altri infiniti che si scrivono essere stati oltra modo superbi e profusi in far conviti.

Diversamente per il contrario hanno da essere espressi i conviti di quei primi romani, come di Fabricio, di Torquato, di Camillo, e degli altri, cioè sobrii e frugali, che in ciò anco si mostra l'arte: come nella cena ultima che fece Cristo con i suoi discepoli, la quale non deve essere tanto copiosa, come usano alcuni di dipingere. Si ha d'aver grandissimo riguardo de' convitati, che come sono diverse le nazioni, così sono diverse e differenti le maniere: perchè il tedesco mangia dissoluto; il francese s'imbratta delle vivande; il turco siede in terra; lo spagnuolo mangia delicato; l'italiano si compone di tutti questi; ed i villani mangiano ora in piedi, ora prostesi giù in traverso, ed in altre parti. Vuolsi aver riguardo allo stato loro, sì che il più degno si collochi nel primo loco, e dipoi gli altri alla destra di grado in grado secondo che son più degni l'uno dell' altro. Dalla sinistra vogliono porsi le femmine ancor elleno, secondo la condizione e stato suo. I padroni dei palagj, ed i paggi illustri vogliono stare con riverenza, e con bellissime attitudini in fare garbatamente quello che desiderano i con-

vitati. Vi si convengono musici e suonatori che con loro concenti armoniosi ogni cosa riempiano di dolcezza. Nei mediocri conviti non è bisogno che si gli facciano le parti prime, ma basta degradarle un poco, come conviene fra persone di minore autorità, eleggendo in vece di signori, servi e paggi. Seguono i conviti dei conti, signori, mercanti, e di mano in mano delle genti di poco prezzo, ed ancora di quelli che sopra le taverne stanno mangiando, e dei poveri, e tapini, ed anco dei zingari, dove bisogna servare in ciascuno la sua convenevolezza, ed il suo decoro. Rappresentando conviti di signori, aggiungerà grazia l'introdurvi danze, dove si esprimeranno atti diversi secondo i varj costumi delle nazioni, come già dissi nel secondo libro nell' arte del danzare.

CAPITOLO XXXV.

Composizioni di mestizia.

Non è dubbio alcuno, che secondo le persone e loro qualità più atte alla mestizia, il pianto ed il dolore si vuole distribuire e dimostrare, come già bene fece Timante cipriotto (1) in quella tavola, dove avendo

(1) Sembra che nascesse a Citna, una delle Cicladi, e non a Cipro. Emulo di *Parrasio*, di *Zeusi*, e di altri celebri artisti di quell' epoca, vinse su loro parecchi premj. Il quadro che gli fece più onore fu questo di Ifigenia, che vedevasi ancora in Roma sotto *Augusto*, nel quale non trovando modo di esprimere il dolore

fatto nel sacrificio d'Ifigenia, Calcante mesto, Ulisse molto più, e consumata tutta l'arte ed ingegno in Menelao abbattuto dal dolore, e spesi tutti gli affetti, non ritrovando in che modo degnamente potesse rappresentare il volto del padre mestissimo, gli coperse la faccia coi panni, lasciando più da pensare nell'animo la grandezza del dolor suo ai riguardanti, che non avrebbe egli potuto esprimere col pennello. Donde piglieranno esempio i pittori nel distribuire questa mestizia e pianto, dipingendo la crocefissione di Cristo, di esprimere nella madre il sommo dolore, maggiore che in tutti gli altri circostanti alla croce; dopo in Giovanni molto più che nelle Marie, siccome più prossimo che egli era a Cristo per santità, e parentato; poi nella Maddalena, dietro a lei in Marta, e nelle altre secondo le loro qualità in qual più ed in qual meno. Ed in queste composizioni sempre resterà estremamente lodato colui che mostrerà alcuno in atto che ti guardi piangendo, come che ti voglia dire la causa del suo do-

del padre, lo rappresentò in atto di cuoprirsi il capo con un lembo del manto. Dipinse in un quadretto un ciclope dormiente, e volendo significare la sua grandezza, gli pose intorno alcuni satiri che con un tirso gli misuravano il dito grosso della mano. Il Palamede ucciso per sorpresa era tanto espressivo, che scosse perfino *Alessandro Magno.* L'Ajace furibondo contro i capi dell' oste greca, che aggiudicarono ad Ulisse le armi di Achille, fu soggetto di un premio disputato a Samo tra *Timante* e *Parrasio*, e vinto dal primo. Il superbo *Parrasio* allora disse: " Non piango io già la mia sorte, ma quella di *Ajace* che dovette soccombere una seconda volta innanzi ad uomo molto inferiore a lui ". Finalmente un quadro di *Timante* che rappresentava un eroe era nel tempio della Pace a Roma ai tempi di *Vespasiano* e di *Tito.*

Vi fu un altro pittore di nome *Timante*, nato a Sicione, il quale fioriva sotto *Arato*, e venne confuso col primo.

lore, e muoverti a partecipar della doglia sua, mentre che alla cosa per cui si piange e si addolora gli altri guardano, in atti tutti mesti e convenienti, all' officio loro. Però da questi spettacoli hanno da essere lungi cose allegre, come fanciulli che scherzino, ed uomini che ridano; e quelli che non sono a parte del pianto mostrino tuttavia un certo tremore, e maraviglia del caso, stando perciò rimessi dal ridere, ancora che per altro contenti di vedere quelle doglie, e tribolazioni: come sarebbe a dire nei giudei, mentre che hanno Cristo conficcato e levato in croce; ed in quelli altri soldati che gl' innocenti fanciulli uccidono, mentre che veggono le povere madri piangendo dibattersi, e stracciarsi le vesti, le chiome, e le misere carni per eccesso di dolore. Perciocchè si ha da pensare che uno vedendo tali spettacoli tragici, benchè non partecipi di quelle afflizioni e dolori, più presto però sta sopra di se con sembiante tristo e maninconico, ed anco in certo modo spaventato, che che possa ridere; che tale effetto generano negli animi nostri così fatti casi, come prova ciascun di noi mentre che vede alcuno morire, ovvero uccidere un suo nemico. Però tutte queste cose si hanno a tutte le ore da investigare sottilmente con l'esempio della natura, e con l'ornamento dell' arte. Tuttavia convengono però ancora in tali istorie alcuni, i quali mossi dalla pietà, stiano a riguardare i mesti in varj modi, come alcuni accennare parlando con alcun altro in vista dolente e lagrimosa; altri fare sforzo di cacciarsi avanti per meglio vedere; ed altri di lontano stare mirando il fatto appoggiati a qualche cosa, come sasso, bastone, barra, e simili; altri che

si partano, ed altri che di nuovo vi vengano. E colui che partecipa più del pianto, sempre ha da esser posto più vicino alla cagione del dolore che gli altri, come per esempio la dolente Madre di Cristo, mentre che levatolo dalla croce, se lo raccoglie in grembo baciandolo, ed abbracciandolo strettamente, rigandogli le membra di calde lagrime, abbandonandosi sopra il corpo, ed isvenendo nelle braccia delle Marie; le quali anch' esse secondo la doglia si dispongono al pianto. E così di grado in grado bisogna andar distribuendo il dolore, sinchè arrivato a quelli che non partecipano del caso, non si gli attribuisca atto di dolore se non per modo d'imitazione, perciocchè sono dal corpo più lontani, e stanno ivi solamente a guardare, e poi si partono.

Queste sono le composizioni meste, le quali servono per tutto, secondo i luoghi, e moltitudine di genti, e secondo le mestizie. Perciocchè in una maniera si faranno dolere e piangere i peccatori per i loro peccati, come i primi nostri padri quando furono cacciati dal paradiso; come Pietro pentitosi per aver negato il Maestro; o come Giuliano dolente di avere ucciso i suoi genitori: e d'altra maniera un figliuolo che pianga il padre morto, come piansero le dodici tribù il padre Giacobbe, mentre predice loro le cose avvenire; e di altra uno che per amore si doglia e lagni, come Venere per Adone; ed anco diversamente da questi, uno che venga disperato per la morte dell' amante, come la medesima Venere per il pastore, e Tisbe per Piramo, e così discorrendo; di altra maniera si lamentano e dogliónsi gli affaticati, come il popolo d'Israello in servitù, gli affamati, e quelli che hanno da mo-

rire, o sono condotti a morte violenta; ed altri simili soggetti, che diversamente fanno far gesti di doglia, come a dire privazione di amore, o desiderio, o paura, o pensiero, o tormento, o dolore, o rapina, o altro qualsivoglia affetto. Onde chi gli esprime ne viene riputato miracoloso, e pure queste cose a chi bene le intende sono così facili come il resto dell' artificio.

CAPITOLO XXXVI.

Composizione dell' onestà nei tempj.

Quantunque le composizioni di onestà convengano in tutti i luoghi, particolarmente però si debbono introdurre nei tempj sacri, dove per incitar le menti del popolo a divozione, tutte le qualità oneste si hanno da rappresentare. E perciò si debbono fuggire per mio giudicio molte istorie della sacra scrittura, le quali non si possono esprimere senza qualche parte di lascivia e manco che oneste; come sarebbe Susanna alla fonte tutta ignuda mirata dai due vecchioni, la quale essendo tutta bella e vaga, ignuda può pensare ognuno che divozione eccitarebbe negli animi; e parimenti Loth inebriato con le figlie, e gli altri che dissi di sopra ragionando dei tempj; Adamo ed Eva ignudi, e belli come opera di mano di Dio, nel paradiso quando il serpente gl' indusse a peccare; Bersabea slacciata e scoperta dai panni, quando fu veduta da David dal palazzo; la moglie di Putifar in atto lascivo in una ca-

mera sopra il letto, con parte delle membra ignude, con il mantello di Giuseppe in mano che fugge, e simili altri spettacoli che non si possono puramente rappresentare con onestà e divozione, ancora che ciò non ostante molte se ne veggano dipinte in diversi tempj. E se mi dicesse alcuno che adunque errò il Bonarroti a far figure così disoneste con le membra del tutto discoperte nel suo giudizio, massime in simile luogo dove tutto il mondo concorre: rispondo; che questo gran pittore errò in cotale soggetto piuttosto in soverchia osservazione di onestà che disonestà. Perciocchè non fece errore in dipingere i beati ed i dannati ignudi, perchè così hanno da essere dipinti; ma errò in dimostrare le parti vergognose e disoneste di molti di loro, cosa che poteva facilmente fuggire: conciosiachè veramente non vi vogliono essere panni, e nondimeno egli vi li fece, per mostrare alquanto di modestia.

Ora tornando a nostro proposito, e lasciando di disputare dell'opinion di coloro che dicono questo non importare, avendolo fatto gli antichi ne' suoi tempj, dove ponevano le pitture e statue degli Dei, per la maggior parte ignudi, che punto non conviene alla nostra religione tutta onesta, divota, e santa; dico che nelle istorie oneste, e massime ne' tempj si hanno da fuggire quanto si può tutte le parti vergognose e lascive, non che le disoneste, come sarebbono baci, scherzi, risi; e nelle martiri le mammelle affatto scoperte, come in S. Caterina nelle ruote, in S. Margherita, e S. Cecilia nell' oglio, nella Maddalena ignuda nel deserto; e parimenti nelle altre vergini, e sante bellissime, le quali bisogna rappresentare ignude. Onde con-

viene usarvi grandissima destrezza nell' esprimere i suoi gesti, decori, e modi, sì che elle si veggano in fianco, tengano le braccia in orazione, e cuoprano più che si può ogni altra parte che appare, facendo che i capelli con bellissimi atti si spargano sopra le spalle, il petto, e le poppe, acciocchè alquanto le cuoprano, come particolarmente si può fare nella Maddalena, ed in molte altre; che con tali vie si mostra la verità, tuttavia osservando l' onestà. Negli uomini altresì si vogliono avere le medesime considerazioni, perciocchè egualmente con gli spettacoli lascivi d'uomini, si possono contaminare gli animi delle donne; e però si fanno a S. Sebastiano quando è saettato all'arbore, le membra tutte tinte e sparse di sangue per le ferite, acciocchè non si mostri ignudo bello, vago, e bianco come egli era: come lo dipinse già frate Bartolommeo dell' ordine di S. Domenico (1) pittore eccellente, il quale

(1) Chiamato *Fra Bartolommeo di S. Marco*, e toscanamente *Baccio*. Nacque nel 1469 vicino a Prato. Fanciullo mostrando amore per l'arte fu da *Benedetto da Majano* acconcio con *Cosimo Rosselli* a Firenze, ove stette in casa de'suoi parenti sette anni presso la porta di S. Pietro Gattolini, per cui ebbe il soprannome di *Baccio della Porta*. Giovinetto eseguì varie storiette sacre a olio, e per l'incredibile finitezza quasi parevano miniature; dipinse a fresco una cappella nel cimitero dello spedale di S. Maria nuova; un portentoso giudizio finale, terminato da *Mariotto*. Infrattanto *Girolamo Savonarola* predicava e commoveva Firenze, e *Baccio* era il suo più divoto uditore; e per conversare con lui obliava l'arte, dimorando sempre nel monastero di S. Marco. Avvenne che il frate predicasse contro le pitture lascive, ed i libri amorosi; per il che riscaldati gli animi, la sera del martedì grasso, *Baccio* con *Lorenzo di Credi* abbruciò sulla piazza tutti i suoi studj sul nudo e molte opere eccellenti, con massimo detrimento della pittura. Ma surti i nemici del ferrarese, e fatto su lui impeto, e assediatolo

lo fece tanto bello, e lascivo, che le donne e pulzelle andando dai frati per confessarsi, vedendolo, come racconta il Vasari, se ne innamoravano ardentissima-

nel suo convento, *Baccio* di animo non troppo guerriero, essendo col frate, fe' voto se campava da tanta furia di vestire l'abito domenicano. Ed infatti così fece a Prato ai 26 di luglio 1500, e stette quattro anni senza toccar pennello, finchè *Mariotto* entrato anch' egli nel medesimo monastero, lo ritornò all' arte col suo esempio, ma più non dipinse che oggetti di divozione. Venuto a Firenze in quel tempo *Raffaello*, strinse amicizia col frate, ed operarono insieme, scambiandosi fra di loro i segreti dell' arte. Nè il *Sanzio* poteva avere più nobile compagno, perchè fra *Bartolomeo* progredì sempre, e gli ultimi suoi quadri furono attribuiti al primo. Operò allora una Nostra Donna a S. Marco con molti angioletti in aria, quadro eccellentissimo, tutto grazia nelle figure, e colorito con gagliarda maniera. Scorsi alcuni anni sentendosi esaltare *Michelangelo* e *Raffaello*, con licenza del priore si trasferì a Roma, ove si stordì in maniera, che gli parve scemare nella virtù sua, e tornò a Firenze lasciando incompiuta un' opera sì bella, che fu terminata dal *Sanzio*. Tornato a Firenze dipinse un colossale S. Marco per rispondere a chi asseriva non aver egli che una maniera minuta, con fare talmente grandioso, che fu detto parere una statua greca mutata in pittura. Motteggiato di non conoscere l'ignudo, dipinse il S. Sebastiano, (di cui fa menzione il nostro *Lomazzo*) di tanta bellezza, che i frati lo vendettero al re di Francia, perchè le donne si confessavano di peccare contemplando lascivamente quella figura. L' ultima sua opera e la migliore fu dipinta a chiaroscuro nel pubblico palazzo, e vi effigiò N. S. coi santi protettori della città; rimase incompiuta per la sua morte che avvenne nel 1517. Amava assai le frutta, e per molti fichi mangiati lo assalì una febbre che lo uccise in quattro giorni. Quando volle fu grande in ogni genere; di disegno elevato e puro, di grazioso colorito e pieno insieme d'una forza che si avvicina al *giorgionesco*, egli sarebbe stato emulo di *Raffaello*, se la cocolla non gli avesse imprigionato l'anima, e tolto il mezzo di avere commissioni maggiori. Egli è quasi il padre del naturale panneggiare; adoprò per primo il modello a suste, ajuto di cui ora si abusa, e con lo studio delle morbide pieghe diede novità e movimento alle sue figure.

mente; per il che convenne levarlo fuori dalla chiesa, e mandarlo a Francesco re di Francia. Onde non so già io perchè si sopporti, che si dipingano per li tempj tante femmine e maschi negli ornamenti, che scuoprano le parti vergognose in diversi modi ed atti, così d'avanti come di dietro, i quali per riverenza del tempio dovrebbero essere scancellati, non avendo in se punto di onestà. Ed ancora che siano dipinti sotto figura di profeti, di sibille, e donne del tempo vecchio e nuovo; nondimeno disdicono grandemente in cotali attitudini poco oneste, massime sopra gli altari, ed intorno alle cappelle, dove si maneggiano di continuo cose sacre e sante.

Ma passando più oltre, in tutte le composizioni oneste i panni ancora e gli ornamenti debbono avere il suo decoro, come non mostrar nella Maddalena convertita gli abiti d'oro, o di seta superbi, nè manco intorno alla Vergine madre del Salvatore ricami, broccati, ed altri ornamenti lascivi, come usano di far molti anco ne' santi con pochissimo giudizio, vestendoli di abiti ricchi e pomposi, che ad ogni modo si dovrebbe vietare. Oltre di ciò gli atti e gesti, le arie, le faccie, e gl' ignudi vogliono aver dell' onesto, con certo atto che mostri solo pietà, religione, consiglio, ajuto, umanità, e simili. Imperocchè disdirebbe infinitamente il vedere in quel punto che Cristo suscita Lazzaro, Maria Maddalena e Marta ridere e gongolare di allegrezza; o quando muore la Vergine alcuno apostolo lieto, o raccolto in se, senza mostrare atto di doglia; o Cristo, ovver S. Giovanni nel predicar superbi. È ben vero che in quelli che offendono in al-

tro modo si procede, non sì però che tengano del lascivo, ma del duro e crudele, affinchè più chiara riluca la pazienza, ed umiltà dell' offeso; come di S. Bartolommeo fra quelli che gli traggono la pelle, e la tengono in mano a guisa di mastini insanguinati; di S. Lorenzo fra quelli che lo abbruciano; di S. Caterina fra manigoldi che girano le ruote; di S. Sebastiano fra gli arcieri, e di tanti altri santi ed invitti martiri, che tutto dì si dipingono ne' luoghi sacri e religiosi.

Di più gli stessi animali irragionevoli nelle istorie sante vogliono dimostrarsi mansueti e pacifici, come dietro ai tre Magi le scimie, i cavalli, i dromedarj, i cammelli, i pardi, i leoni, ed i cani; ed appresso a Daniello i leoni; ed i cani intorno al povero Lazzaro, secondo che riferiscono le sacre istorie. Imperocchè di altri anco fanno menzione che sono fieri ed offendono, come il dragone di Babilonia che fu distrutto da Daniello, il serpe ucciso da S. Giorgio, e quello che ammazzò S. Paolo, e quello che trangugiò S. Margherita, e l'antica balena che tenne nel corpo Giona profeta tre giorni. Onde ci si dà ad intendere che bisogna sempre leggere, e versar per le mani le istorie, per far le pitture corrispondenti al vero, e con l'intelletto osservare il decoro, e con l'arte levare le apparenze brutte lascive ed odiose a vedere; accompagnando sempre il tutto alla decenza del loco, acciocchè sicuramente lavorando secondo che l'ordine e l'artificio ricerca, venga a mostrare prudentemente la verità delle istorie, dove non solo paja buon pittore, ma sottile investigatore della verità.

CAPITOLO XXXVII.

Composizioni di assalti.

Nel comporre un assalto molte cose bisogna considerare per cagione delle parti che vi entrano, secondo che diversi possano essere gli assaltati. Imperocchè se è assalto di mura di una città, che da esercito nemico sia per forza espugnata, ne seguono effetti diversissimi da quelli che in altri occorrono. E per cominciare da questi, primieramente si ha d'avvertire all' uso del combattere, delle armi, e delle difese che tengono i cittadini, e parimenti ai modi ed istromenti con cui i nemici assaltano le mura. Perchè secondo l'uso bisogna che si veggano gli assalitori armati portare scale, e su per quelle cercar di salire le mura, cuoprendosi co' scudi la testa, con spade in mano ignude, e con dardi; altri gettar sopra la fossa ponti; altri con terra, e con legna riempir le fosse; altri cavar con le zappe canali profondi; altri con ruote, e macchine per forza di braccia, e con corde levar l'acqua della fossa; altri come era usanza dei romani, andar sotto le mura con le testudini; altri rovinar le mura con gli arieti spuntati per forza in fuori; ed altri con le catapulte lanciar dardi e saette con grand' impeto contro quelli che sono sopra le mura. Vi si hanno anco da vedere altri in alcuni luoghi accendere fuochi; ed altri giunti in cima con viva forza occupar la muraglia, e quivi gettar giù nella fossa i difensori con armi, con urti, colpi, uccisioni, afferrandoli, a guisa

di Rodomonte in Parigi, per li capelli, per il collo, e per le braccia, e facendo di quà e di là volar gambe, braccia, teste, pezzi di scudi, e d'armi. E ne' luoghi dove più i nemici prendono possesso, gli altri hanno da seguire. In queste mischie sarà vaga cosa vedere che per il peso dei molti soldati alcune scale si rompano, ed i soldati precipitino giù a rompicollo nel pantano; dei quali alcuni poi si sforzino di sollevarsi, ed altri tutti lordi se n'escano, piovendogli tuttavia addosso le armi nemiche. Vi si vogliono vedere gettar corde e ramponi, l'uno con l'altro ajutarsi a tagliar catene di ponti, alcuni calar giù a furia, ed entrar dentro nón senza caduta di molti giù nel fango, ed offesa e storpiamento di membra. E se altri vi si possono imaginare in altra attitudine, si debbono esprimere mostrando la ricchezza, e la furia dell' istoria come successe, non mancando di adempirla. Perchè il pittore è molto obbligato a questo, come sono i poeti.

Ma continuando la nostra tela, non manco conviene mostrare negli assediati le forze loro con le difese, sì che si veda la rovina di quelli che assaliscono, e cercano di pigliar la fortezza; i difensori che sopra le mura avventino saette, sassi, e dardi in tanta copia contro quelli che sagliono le mura su per scale, che tutta l'aria ne paja ingombrata; appresso tutti i difensori siano prontissimi e spediti a gettar fuochi al basso in diverse maniere con scope accese, con pece, fascine, facelle, palle acconcie in modo che poi scoppiando avvampino, ed abbrucino; e secondo che fecero quelli di Cirta (1), che descrive Gioseffo ebreo

(1) *Pomponio Mela* dice essere stata la capitale del regno di Numidia, e la dimora dei re *Juba*, *Siface*, e *Massinissa*. Divenne

nelle guerre di Gerosolima, per ultimo rimedio contro i romani che assalivano le mura, con votar giù vasi bollenti d'oglio e grasso, che colando per le armi nelle carni brustolandole, li facevano per dolore traboccare nella fossa senza potervi riparare. Vi si vogliono vedere genti che gettino sassi, e ruotolino botti, e secchi di acqua calda ed ardente, e che con lunghissime lancie ed aste ferrate tengano lontano i nemici, che cercano salire, e di loro riempiano le fosse. Dove poi alcuni per forza si veggono montati sopra le mura, ivi si hanno da vedere contrasti di armi, abbracciamenti, sforzi, ed atti diversi per gettarsi giù dalle mura. Vi si hanno da rappresentare baltresche di fuori levate al paro delle mura, onde si gettino scale di corda, e ramponi per traversar la fossa per di sopra, come altre volte era solito di farsi, e perciò molti traboccarne: fuggendo di mostrarvi atto alcuno di ozioso e spensierato, perchè sarebbe cosa troppo disdicevole; ma vi si veggano solamente insegne, e stendardi levati in aria, e soldati che combattano, ed alle volte si straziino. E se morte di capitani ed uomini segnalati in simili scompigli occorse, egli è bene a mostrarlo, come sotto all' altissima torre di Tebe Abimelech (1) ucciso con un pezzo di mola gettatogli in capo da una femmina, ed altri che si leggono nelle istorie. E qualunque sorta di assalti occorre dipingere, solamente negl' istromenti si ha da variare, e secondo

in seguito colonia romana, e si chiamò Costantina, nome che tuttora conserva. Fu in questa città che *Giugurta* uccise *Aderbale* figlio di *Micipsa* re di Numidia, come si legge in *Salustio*.

(1) Figlio naturale di *Gedeone*.

quelli far che i soldati si adoperino, come i greci a Troja per il cavallo ripieno d'uomini armati. In tali conflitti e rovine aggiungerà molta grazia il far vedere gettare a terra le mura, le femmine con le braccia aperte andar gridando, ed altre fuggire, ed altri esser legati, altri uccisi, ed altri spogliati; appresso come a Troja e Cartagine accendere il fuoco, e rovinar le case ed i palazzi, come già tante volte è avvenuto alla povera Roma per mani di barbari, ed a molte altre città d'Italia: alcuni colmi di paura fuggire, come ardendo Troja fuggì il figliuolo di Venere col vecchio padre Anchise sulle spalle, ed il figliuolo piccioletto per le mani; altri porgere giù dai balconi i fanciulli; altri calarsi per le corde; altri saltar giù, e simili rovine e disperazioni, le quali infinito sarebbe a volere annoverare.

Oltre gli assalti generali che si fanno a guerra aperta, vi sono gli agguati, ne' quali si hanno da rappresentare gli assalti d'improvviso confusi, intricati, e perduti, ma gli assalitori furiosi e terribili, esprimendovi il nitrir de' cavalli che al suono delle trombe mostrano la lor furia, ed alcuni di loro impiagati, e mezzo morti, con gli uomini in questa parte ed in quella tutti rabbuffati, e come sepolti nella polvere che sopra l'aria si ravvolge. Nè meno in questi assalti che in quelli si hanno da veder romori, strepiti, percosse, gridi, smarrimenti, stragi, sangue, fughe, crudeltà, uccisioni, meraviglie e simili, senza segno di pigrizia o stupidezza, quasi d'uomo che non si accorga o non curi il pericolo (che come avvertii poco innanzi, sarebbe cosa ridicola non che disdicevole); ma tutti si rappre-

sentino chi in atto di assalire con furia, e chi di difendersi vigorosamente, secondo che sa fingere il pittore, o veramente l'istoria ci prescrive; come per esempio nell'assalto di Teseo contro ai centauri nelle nozze di Piritoo quando vollero rapire la sposa, dove con strage ed uccisione dei convitati, le tavole si volsero sotto sopra con le genti in arme; e quando Finèo turbò le nozze a Perseo, dove parimenti i convitati, i vasi, ed i cibi in iscompiglio andarono; o quando Plutone d'improvviso rubò la figliuola di Cerere, la quale per paura di lui si pose a gridare e piangere in diversi atti insieme con gli Amori, che in tali luoghi il pittore può sempre rappresentare; o quando Amnon per l'incesto commesso con la sorella Thamar, fu per commissione di Assalonne ucciso dai servi nel convito. In questi assalti si ha principalmente da considerare il tempo se fu di notte o di giorno, perciocchè è differente assai a vedere al lume delle fiamme della città uscire le genti fuggitive parte vestite parte ignude, con mantelli e stracci sopra le spalle, e con invogli di cose più care sotto le ascelle, e così andarsene co'fanciulli piangendo. E ciò si ha da osservare anco nei particolari assalti, come fu quello di Abramo contro ai cinque re; de'servi quando essendo accese le facelle, uccisero co' pugnali i loro padroni e re nel letto; e di Gioab quando fece uccidere co'sassi Zaccaria profeta. Sopra ogni cosa si vogliono mostrare i moti degli assalitori fieri, e degli assaliti svelti e spediti, mentre che cercano di schermirsi con passo dubbioso ed incerto, non altrimenti che Cesare quando fu assalito da Bruto e Cassio; o Gioab all'altare; o Sennacherib

da' suoi figliuoli proprj innanzi agl' idoli. E per concluderla, in tali assalti se vi sono animali vogliono essere mostrati fieri, sì che saltino, abbajino, e mordano per l'orrore dello spettacolo; e così intorno le mura i cavalli che al suono delle trombe e dei tamburi lancino calci, nitriscano, saltino, e si arruotino giuocando di schiena, mostrando più crudeltà e furia che sia possibile ad esprimersi; perchè tutte queste cose ajutano a dar forza all' istoria.

Quanto all'aria, in una parte si rappresenta turbata ed ingombra da oscure nuvole, e dall' altra serena e chiara, affinchè tutte le cose mostrino furia ed impeto, sin tanto che il vento ancora soffiando faccia gonfiare i panni, piegar gli arbori, e sventolar le bandiere, quasi che elle contrastassero contro i nemici; e parimenti si vedano espresse le fiamme, i fumi, le nubi, le onde dell'acqua, il volar delle saette, il vibrar delle aste, ed il tremolar dei pennacchi, dei capelli, fregj, ornamenti, e cinte, la polvere sollevata in aria, e le erbe per terra calpestate e soppresse. Tali sono le composizioni degli assalti pubblici e privati.

Vi sono oltre ciò assalti e struggimenti che si fanno con diletto dello struggitore, come quando il superbo Nerone stava nel palazzo co' musici a veder ardere i superbi palazzi di Roma, ed udire le strida del popolo, e lo strepito delle fiamme che avvampavano, cantando i versi di Omero, in musica che egli compose sopra la distruzione di Troja; o quando il gran pittore e lodato filosofo Metrodoro (1) fece il mirabile assalto

(1) Fioriva in Atene 168 anni avanti Cristo. *Paolo Emilio* vinto *Perseo* re di Macedonia, chiese agli ateniesi due uomini, l'uno

contro la misera città che egli stesso dipinse, mostrando ai riguardanti in che modo la prendesse, e con quali disagj la riducesse sotto il suo dominio, con maraviglia grandissima di ognuno che la vedeva.

Altri assalti son di morte e rovina di se medesimi, come di Didone che per dolor della fuga di Enea se stessa uccise, ed abbruciò insieme con le gioje ed ornamenti reali; o del gran geometra Archimede, che nell' espugnazione di Siracusa si lasciò uccidere da un soldato romano mentre stava disegnando in terra circoli, quadrangoli, ed altre figure geometriche. E non resterò di dire, come negli assalti dei moderni ha da rappresentare il furore dell' artiglierìa, per causa della quale si è tratto a terra tutto il valor delle armi.

CAPITOLO XXXVIII.

Composizioni di spaventi.

Tutte le composizioni di spaventi vogliono esser tali, che negli spaventati dagli atti e dalle sembianze si scorga la cagione dello spavento. Imperocchè quando Mosè converte le acque del Nilo in sangue, togliendo le acque a tutto l' Egitto, gli egizj hanno da essere rappresentati

per educare i suoi figli, l'altro per dipingere il suo trionfo. Essi gli indirizzarono *Metrodoro*, il quale accoppiava ai talenti di un grande pittore le qualità di un filosofo; e *Paolo Emilio* ne fu lietissimo. Venne confuso con un filosofo di Stratonica, seguace di *Carneade*.

attoniti, e colmi di paura, in modo che mostrino esser certi di dover morirsi della sete: e però alcuni hanno da piangere, altri da dibattarsi, ed altri da restar come statue immobili. E Faraone e tutto il suo popolo mentre le rane gli saltellavano in grandissima copia su per le vivande, debbono vedersi in atto che pajano di non poter acquetarsi o ripósar per la gran molestia delle rane, in diversi modi mandatele per flagello, talchè si mostrino come morti in piedi, dubbiosi e sospesi che cosa si debbano fare o dire; come anco quando si fingono mirar nell' aria tutta ripiena di pidocchi, che gli si cacciavano sin negli occhi; o quando sopra loro piobbero le mosche, che non lasciavano loco ove non gli straziassero. Per il che dovranno mostrarsi avvolti nei panni, correre di quà e di là inchinandosi, credendo per ciò di schermirsi e fuggire lo spaventevol flagello; nel che sarebbe cosa pazza a fargli veder la faccia, attesa la detta ragione. E d'altra maniera si dovranno mostrare mentre che veggono tutti gli animali morire della peste per divin giudizio, con gesti dolenti ed afflitti per dolore della perdita delle lor facoltà, onde n' abbino a morir di fame; sicchè vi si avrà da scorgere il pianto, il dolore, il dibattere, il lamentarsi; e così mentre che gli cadevano addosso in tanta copia le vessiche, per il grandissimo lezzo si vedranno crucciarsi, fuggire, dimenarsi, cuoprirsi di panni, ed insomma non trovar luogo ove schermirsi. Con maggiore artificio ancora si hanno da esprimere i moti quando dal cielo cadeva impetuosamente la gragnuola, e le tempeste accompagnate da folgori, e tuoni orribili; perciocchè quivi bisogna mostrar le genti come

disperate ed arrabbiate co' corpi chini, coperti in atto di ricoverarsi sotto ai tetti, vedendo tutta l'aria piena di orrore e di spavento. In altri atti hanno da vedersi quando erano cruciati miseramente dalle locuste e vespe velenose, che si gli cacciavano nelle narici, negli occhi, e nelle orecchie, gonfiandosi le labbra ed ogni altra parte che toccavano. Nè manco spaventati vogliono dimostrarsi al bujo, quando tutto l' Egitto per tre giorni e tre notti restò di maniera oscurato, che le tenebre nell' aria si palpavano. Ma i gesti veramente lacrimosi e miserabili di graffiarsi, dibattersi, squarciarsi le vesti, d' uccidersi disperati, o tramortire sopra i corpi, si ricercano quando che nella mezza notte viene l'angelo che uccide tutti i primogeniti dell'Egitto, dove fu forzato lasciare il popolo d' Israello che se ne andasse.

E lasciando gli egizj, diverso spavento fu quello che ebbero in Samaria gli assirj quando per tutte le parti furono assaliti ed uccisi da leoni arrabbiati. Perchè si hanno da fingere che fuggano gridando per il dolore di esser morsi e sbranati, che voltino gli occhi per di sopra, che allarghino le braccia, calcitrino, torcano i corpi, voltino le teste e le braccia, e si lamentino. Altrimenti si ha da mostrar lo spavento nell' esercito di Senacherib re, mentre è percosso di notte dall'angelo che di quello uccise ottantacinque mila, perchè i soldati hanno da fuggir chinati con gli scudi imbracciati sopra il capo, ed in diversi modi mostrar la tema di essere uccisi, ed altri cader morti chi di quà chi di là, secondo il caso. Così voglion mostrarsi quelle genti che stavano intorno alla ruota di S. Caterina, e quelli che erano colà per straziarla, quando sopra di

loro discese l'angelo di Dio, che tanti ne uccise; facendo che in diverse parti si spezzassero le ruote, le quali poi con furor grandissimo in mille luoghi uccisero diversi di quelli, fracassandogli teste, gambe, e braccia, cacciandogli nelle membra quei ramponi, ed acuti chiodi; onde si vedano quelli sventurati fuggire spaventati chi in una parte, chi in un'altra, chinati e coperti chi di panni, chi di armi, siccome espresse Bernardino Lanini da Vercelli (1) nella cappella di S. Caterina in S. Nazaro di Milano, nella quale dipinse Gaudenzio suo precettore, che disputava con Giovanni Battista della Cerva suo discepolo, e mio maestro. Il qual Gaudenzio ne aveva prima fatto una tavola d'altra maniera in S. Angelo di Milano; ed io mi sono iugegnato di esprimere nel miracolo spaventevole di Simon mago quando alla presenza di Nerone, dei magi, e di tutto il popolo romano rovinò dall'aria per commandamento di S. Pietro, e di S. Paolo che facevano

(1) Questi fu il più illustre imitatore di *Gaudenzio*. Talvolta le sue opere si confondono con quelle del maestro, se non le distinguesse disegno meno esatto, e minor forza di chiaroscuro. Adulto dipinse con libertà maggiore, e comparve in Milano tra i primi. Vivacissimo nell'ideare, era nato per grandi storie; il martirio di S. Caterina dipinto a fresco nel 1546 dimostra fuoco pittoresco ne' volti e ne' movimenti, *tizianeggia* nel colorito, ed ha una gloria che pareggia quella del maestro. Il quale per una delle bizzarrie familiari ai pittori di quell'epoca, fu da *Lanini* rappresentato nel fondo del quadro nel suo consueto vestire, disputante con un altro de' suoi allievi *G. B. della Cerva*. Il Cristo paziente a S. Ambrogio è una delle più belle pitture della basilica, condotta sulla soave maniera del *Vinci*. Più che altrove lavorò nel duomo di Novara, ove fece quelle celebri sibille, e quel Padre eterno tanto ammirati dal nostro autore. Morì nel 1578 circa. Quasi sempre dipinse a fresco, e quindi le sue opere ora sono guaste.

orazione, rappresentandoli in atto di spaventati chi in un modo, e chi in un altro, con le braccia aperte rimirando Simone cadente; la quale istoria io ho dipinta in S. Marco nella detta città di Milano. E così ha espresso Francesco Salviati fiorentino (1) in quelli che

(1) *Francesco Rossi* nato nel 1510. Era figlio di *Michelangelo de' Rossi*, povero tessitore di drappi, il quale non voleva per nessun conto fare del figliuolo un artista. Ma le buone disposizioni del figlio vinsero il padre, e fu posto presso un orefice. Poco dopo conobbe ancora fanciulletto *Vasari*, ed entrambi si presero teneramente ad amare. Studiò sotto *Andrea del Sarto* e *Baccio Bandinelli*, e subito fece alcune pitture, le quali piacquero, onde il cardinal *Salviati* il vecchio desiderò di averlo seco a Roma, ove giunse poco dopo l'amico *Giorgio*, ed ebbero quasi l'abitazione comune, comune l'amore pel bello, comuni gli studj, comuni la massime, benchè *Francesco* sia riuscito più grande, più animato, e più corretto di *Giorgio*. Quindi gli vennero molte commissioni; e siccome dimorava sempre col cardinal *Salviati*, era detto *Cecchino del Salviati*. Condusse allora una quantità di grandi composizioni nei palazzi *Farnese* e *Ricci*, alla Cancelleria, a S. Giovanni decollato, ed altrove, ora a fresco, ora ad olio, ed ora semplici cartoni che venivano eseguiti in arazzo. Egli valeva nelle leggiadre invenzioni, e nei componimenti eruditi. Andato a Venezia, fu accolto cortesemente dal patriarca *Grimani*, a cui fece l'ottangolo della Psiche, storia leggiadra con un paese assai bello. Tornato a Roma ritrasse *Annibal Caro* e *Giovanni Gaddi* suoi amicissimi. Ricondottosi a Firenze, il duca *Cosimo* gli commise in un salone del palazzo vecchio le battaglie ed i trionfi di Camillo, composizioni piene d'ingegno, sì belle che dotte. Essendo egli di natura malinconica ed alquanto sdegnosa e mordace, compiuta quest' opera, la migliore che s'abbia in Firenze, avendosi tutti inimicato, si recò in Francia, ove non piacque gran fatto a motivo della mordacità del suo spirito, e della singolarità del suo carattere. *Salviati* fu più grande disegnatore che colorista, e non dimorò molti anni in Francia. Visse il restante della sua vita travagliata tra Firenze e Roma, dove morì l' 11 Novembre 1563 di 54 anni. Egli ultimamente sperava da *Pio IV* la commissione della sala dei re non ancora terminata: essendo rimasto deluso, forse la collera gli cagionava la morte.

si trovarono con Paolo quando per la voce udita dal cielo cadde da cavallo cieco, mostrando in loro per lo splendore che vi finse, lo spavento con simili atti non solamente negli uomini che abbagliati dalla soverchia luce si cacciano le mani sopra gli occhi fuggendo, ma anco nei cavalli stessi rappresentando in loro cotali effetti. Con questo andare hanno da essere espressi i gesti dei giudei che guardavano il sepolcro di Cristo, mentre che egli risuscita, quando caderono a terra spaventati dal subito splendore in diversi modi con le armi loro, come bene espresse Alberto Durero nella sua passione, ed ancora nel suo *Apocalisse* nel tremendo giorno del giudizio, per le spaventevoli apparizioni degli angeli sopra tutto il mondo.

Non mancano altre maniere di spaventi, d'onde si cagionano diversi altri atti, come nella regina per il serpe che fu ucciso da S. Giorgio, e parimenti nel cavallo stesso del santo; come in quelli che furono cagione che Daniello si ponesse nel lago dei leoni, mentre che sono dati per divorare ad essi leoni; ed in quegli altri che arsero nel fuoco dove avevano posti i tre fanciulli; ed in altri spaventi, e miracoli, de' quali ne sono piene così le sacre come le profane scritture, o di fuoco, o di morte, o di simili. Nei quali tutti si ha da osservare il suo decoro, siccome nei folgori repentini che discendono dal cielo; e nelle saette che per la superbia di Niobe avventate dal Sole e da Diana, trafiggono i suoi figliuoli (1), hanno da essere espressi

(1) Tal soggetto fu divinamente trattato a chiaroscuro da *Polidoro* da Caravaggio nella facciata di una casa in via della *maschera d'oro N.* 7.

diversi gesti di spaventi e di tormenti, mentre cadono e mojono miserabilmente con le saette fitte nelle membra; ed ancora quando che Giove fulmina con tutti gli altri Dei i giganti, che per forza volevano salire al cielo. La quale istoria espresse con molta eccellenza Perino del Vaga nell' una delle due sale del palazzo del principe Doria in Genova, dove si vede Giove fulminante con tutti gli altri Dei, e diversi amoretti co' folgori in mano sopra le nubi, ed i giganti a basso fulminati in varie parti; siccome nell' altra ha vaghissimamente dipinto una spaventevole fortuna di mare, dove si vede Nettuno irato sopra il carro, e le navi agitate per l'onde, e l'aria colma di orribili ed oscurissime nubi aggirare quinci e quindi ai soffi di rabbiosi venti.

CAPITOLO XXXIX.

Composizioni di naufragj di mare.

Nelle fortune di mare, o vogliamo dir naufragj, che sogliono assaltare le navi degli sfortunati marinari, oltre gli altri atti che sono infiniti, di spaventi e di pericoli che si hanno da mostrare, principalmente si vogliono vedere abbracciamenti fra l'un corpo e l'altro, non altrimenti che si faccia nel lume della luna per li lampi usciti dal fuoco. Ed appresso si vuol vedere il cielo che mugghi per la forma de' lampi che di notte pajano comparire per l'aria tutta accesa di fuoco, ed agitata dai venti, come dice l'Ariosto in que' versi

Dalla rabbia del vento che si fende
Nelle ritorte, escono orribil suoni:
Di spessi lampi l'aria si raccende. (1)

All' incontro si veda il combattimento delle acque di sotto, che paja in certo modo rispondere con lo strepito all' aria; a tra il cielo ed il mare diversi venti soffiando impetuosamente stridano, e l'aria a guisa di tromba mostri di risuonare, come espresse il medesimo Ariosto.

Ecco stridendo l'orribil procella
Che 'l repentin furor di Borea spinge,
La vela contra l'arbore flagella. (2)

Quindi si hanno da vedere le saette cadere intorno la vela, a per il ripercuotimento continuo consumarsi nelle genti sopra le navi, come avvenne ad Enea navigando per andare all' oracolo di Apolline, secondo che scrive Virgilio. Vi si ha da mostrar la paura, che rotti i legni delle navi, o svelti i chiodi a poco a poco il fondo della nave non venga a sdruscire. Tutta la coperta ha da essere nascosta per la molta pioggia che l' inonda, sotto cui tutti cerchino di entrare, e quivi star nascosti come in una grotta tremando, e temendo della fortuna, per vedersi senza alcuna speranza di salute, sopravvenire le onde grandissime da ogni lato a guisa di monti, senza che gli vagliano gridi o cenni. Le quali or da prora ed or da poppa combattano l'una contro l'altra.

La nave ha sempre da star levata in alto verso la gonfiata parte del mare, e verso la piana e bassa

(1) *Orlando furioso*, *Canto XLI, st.* 12.
(2) *Canto d. st.* 13.

star come sommersa, imitando anco quel che ne finge il medesimo poeta, dicendo

Frangonsi i remi, e di fortuna fella
Tanto la rabbia impetuosa stringe,
Che la prora si volta, e verso l'onda
Fa rimaner la disarmata sponda. (1)

Delle onde alcune hanno da parer simili ai monti, come l'istesso soggiunge

Il mar si leva, e quasi il cielo attinge. (2)

Ed alcune altre hanno da rassembrare voragini profondissime simili a quelle che descrivè il medesimo nel canto XLI (3), dove dice

Veggon tal volta il mar venir tant'alto,
Che par ch' arrivi insin al ciel superno.
Talor fan sopra l'onde in su tal salto,
Ch' a mirar giù par lor veder lo 'nferno.

Oltre di ciò hanno da rappresentarsi che da contrarie parti vengano per maggiore spavento dei naviganti: perciocchè ne segue che entrando l'acqua nella nave, la fa rivoltare per la coperta, e la riempie tutta, talchè come dice il poeta

Il legno vinto in più parti si lassa,
E dentro l'inimica onda vi passa. (4)

Poi vi si hanno d'affaticar tutti in vuotar la nave con maggior prestezza che possano; perciocchè (come si dice) mentre che altri vuota l'acqua, torna il mare nella nave; ed appresso si ha da mostrare essa nave, come dice il verso

(1) *Orlando furioso Canto XLI, st.* 13.
(2) Loco citato.
(3) *St.* 15.
(4) *Canto d. st.* 14.

Tutta sotto acqua va la destra banda. (1)

Hanno da vedersi le onde innalzarsi, e quasi toccar la nuvole da lontano, e venire all' incontro della nave a guisa di monti altissimi, come che vogliano inghiottirla e sommergerla nell' estremo fondo del mare. Gli uomini vedendo il combattimento dei venti e delle onde minacciose, si vedranno attoniti ed immobili; ed altri non potendo fermarsi in alcun lato per l' impetuoso movimento della nave, grideranno tutti insieme raccolti. Ed essendovi donne piangeranno e metteranno stridi e lamenti. I marinari si dovranno vedere che insieme si esortino l'un l'altro, tutti però colmi di spavento; ed altri che gettino le robe nel mare non riguardando ad armi, vasi, tesori, nè altre cose di prezzo; e finalmente il padrone che abbandoni il timone, e lasci la nave in preda all' onde, e si apparecchi il battello, nel quale ciascuno cerchi a gara di entrar dentro o con scale o con altro: ed altri cerchino di tagliar la fune che lo tien legato alla nave, onde ne riesca guerra, e si combatta con armi, con aste, con spade, e con remi; ed alcuni entrati per forza nel battello si uccidano senza riguardo o riverenza di persone, il quale anco per la moltitudine e soverchio peso stia in pericolo di affogarsi. La nave intanto senza governo si aggiri saltando per l'onde, tanto che percuota in qualche scoglio nascosto sotto l'acqua, onde tutta si rompi e fracassi. E da una parte si farà veder l'arbore cadere, e dall' altra sommergersi la nave, alcuni dei naviganti affogandosi, altri sforzandosi di nuotare, e portati dalle

(1) *Orlando furioso*, *Canto XLI*, *st.* 14.

onde nello scoglio schiacciandosi, altri abbattuti in qualche legno rotto trapassando a guisa di pesci; altri nuotando, ed altri attenendosi all'arbore o attorno dell' antenna; de' quali alcuni si affoghino soprappresi dall' onde, ed altri nuotando si salvino, non altrimenti che Ruggiero in quei versi,

Ruggier percuote l'onde e le respinge;
L'onde che seguon l'una all'altra presso,
Di che una il leva, un' altra lo sospinge.
Così montando e discendendo spesso
Con gran travaglio, alfin l'arena attinge;
E dalla parte onde s' inchina il colle
Più verso il mar, esce bagnato e molle. (1)

Di queste fortune e naufragj se ne debbono frapporre nelle istorie, dove entrano navigazioni; come nella favola di Bacco quando navigando andò a vedere la sua armata con diverse navi, donde i marinari andavano saltando nell' onde; o di Diomede, al quale furono cangiati i compagni in uccelli marini; ed in parte nell' istoria di Enea quando il fuoco si accese nelle sue navi, che poi furono converse in ninfe, e discesero le pioggie dal cielo che estinsero l' incendio; e nell' istoria di Lazzaro e Marta quando insieme con altri cristiani furono posti in una nave rotta e senza vele ad arbitrio della fortuna, i quali poi giunsero salvi a Marsiglia, dove miracolosamente cascarono gl' idoli, e si battezzarono il principe, e la moglie: del qual soggetto ne dipinse già una tavola Gaudenzio. Nè manco si hanno da vedere le onde turbate, e le ripercosse

(1) *Orlando furioso*, Canto XLI. st. 50.

terribili e minacciose delle acque intorno all' esercito di Faraone, mentre che rimane affogato nel mar rosso perseguitando il popolo d' Israello; e nel grandissimo diluvio che sommerse tutta l'umana generazione. Ma lascio tutti gli esempj che di ciò hanno lasciato scritto gl'istorici e poeti antichi e moderni, per venire a quello che modernamente espresse in una tavola Giacomo Palma (1) nella fortuna di mare in S. Giovanni e Paolo,

(1) Detto il *vecchio*, nato a Serinalta presso Bergamo circa il 1518. Recossi giovinetto a Venezia, dove lo prese vaghezza del metodo *giorgionesco*, e tolse ad imitarne la tinta vivace e la sfumatezza. Non pertanto traspare sempre dalle sue opere un non so che dell'antico fare; talvolta poi si accosta a *Tiziano*, da cui prese quella dolcezza che infuse nelle prime pitture. Una soavità incomparabile, un' unione di colori veramente *tizianesca* caratterizzano la sua cena a S. Maria *mater Domini*, ed una madonna nella chiesa di S. Stefano di Vicenza. Studioso di molti, egli tolse da molti; fu regolato nel disegno, amoroso nel dipingere, di gusto più delicato che forte, ma sempre animato; diligente nell'unire le tinte, con meno estro del *Lotto*, ma più stabilmente bello. A concorrenza di *Gian Bellino* e di *Giovanni Mansueti*, dipinse nella scuola di S. Marco la storia rappresentante la nave che trasporta a Venezia il corpo di S. Marco, e un' orribile burrasca, ed alcuni legni combattuti dal vento, della quale parla di sopra il nostro *Lomazzo*; ma la furia delle acque, i lampi del cielo, le forze degli uomini, tutto quanto era di così orribile verità, così bellamente condotto per invenzione e per colorito, che trasse al *Vasari* infinitissime lodi. Il quale non mai finisce eziandio di lodare un ritratto che a se fece il *Palma*, chiamandolo cosa stupendissima. Dicesi che nelle donne amasse ripetere le sembianze della sua figlia *Violante*, di cui era innamorato *Tiziano*. Si attribuiscono al *Palma* molti quadri da galleria sparsi per tutta l'Italia, e molte Madonne, opere che a lui non appartengono tutte, giacchè i semiconoscitori battezzano per *palmesco* ogni quadro che sta di mezzo fra la secchezza di *Gian Bellino*, ed il bell' impasto di *Tiziano*. Egli era fornito di nobile aspetto, era di dignitose maniere; e moriva a Venezia di soli quarantotto anni nel più bello dell' operare.

mentre che S. Marco era portato a Venezia, nella quale finse un'orribile tempesta di mare, ed alcune barchette combattute dalla furia dei venti, fatte con molto giudicio, e con bella considerazione, siccome ha fatto ancora nei gruppi di figure in aria, e nelle diverse forme di demonj, che soffiano a guisa di venti nelle barche, che andando a remi si sforzano con varj modi di rompere il nemico: ove si vede la furia dei venti, la forza e destrezza degli uomini, il moversi dell'onde, i lampi e baleni del cielo, l'acqua rotta dai remi piegati dall'onde, e dalla forza dei nocchieri; talchè io non penso di aver veduto mai pittura con maggior vivezza, e più grande diligenza espressa.

CAPITOLO XL.

Composizione delle meraviglie.

Le istorie di meraviglia ricercano al pari delle altre grandissime considerazioni, e massime che ognuno stia attento a vedere il miracolo ovver segno che lo muove a meraviglia; altri si sforzino di farsi avanti per vedere; altri si dipartano stupiti, maravigliati, ed attoniti; e molti stiano con le braccia aperte, con la bocca chiusa, le ciglia inarcate, e simili atti di meraviglia. Quivi non conviene che alcuno rida, o salti, o che tra loro alcuni scherzino. Imperocchè cotali atti sono affatto contrarj alla meraviglia; come negli egizj quando al cospetto di Faraone la verga di Mosè con-

vertita in serpe divorava quelle dei Magi convertite parimenti in simili animali per arte magica; o quando gli stessi stupefatti ed ammirati, oltre agli altri segni videro il Nilo tinto in color di sangue; e così in molti altri a' quali sono occorse maraviglie secondo che ne scrivono gli storici: come a Roma, quando la terra si aprì in una grandissima voragine, nella quale per salute della patria saltò Quinto Curzio armato a cavallo; o quando Tanaquilla moglie di Tarquinio Prisco vidde la fiamma che circondava la testa di Servio Tullio che gli pronosticò il regno; e similmente dopo la presa di Troja in Enea, Anchise, Creusa, e gli altri trojani nel veder la fiamma che circondava la testa di Ascanio; ed appresso (come riferisce Plinio) nei romani quando essendo consoli M. Acilio e C. Porzio, videro piovere latte e sangue; e ne' campi Lucanj l'anno avanti che M. Crasso andasse alla guerra dei parti, videro piovere ferro quasi simile alle spugne; o quando essendo consoli L. Paolo, e C. Marcello videro appresso il castello Carissano piovere lana; e nelle guerre cimbriche quando udirono risuonare il cielo di strepiti d'armi, e suoni di trombe; e secondo che racconta Livio nella guerra macedonica appresso a que' popoli, che nell' anno che si partì Annibale videro piovere per lo spazio di due giorni sangue; (e come narra il medesimo nel secondo libro delle guerre Cartaginesi) in alcune genti, che mentre Annibale guastava l'Italia, videro discendere dal cielo acqua macchiata con sangue in modo di pioggia; e nei lacedemoni quando di poco tempo avanti la calamità di Leutrica, udirono le armi che erano nel tempio di Ercole suonare da loro stesse;

e nei tebani in quel medesimo tempo, mentre videro nel tempio di Ercole le ante della porta serrate col chiavistello, aprirsi da loro stesse, e le armi che erano attaccate al muro cadute a terra; ed in quelle madri e padri che videro ai loro figliuoli piccioli volare in bocca le api, come si legge di Platone, e di S. Ambrogio. Ma perchè lungo sarebbe il raccontar tutti gli avvenimenti degni di maraviglia, che si leggono negli storici non solamente profani, ma ancora sacri, non pur di coloro che videro i miracoli di Dio, dei profeti, e dei patriarchi, ma dei santi, e delle sante del nuovo testamento fatti nel nome del Salvatore, in suscitar morti, sanare infermi, illuminar ciechi, sanare storpiati, dar la favella ai muti, liberare spiritati, tôr la forza al fuoco, levar il bollore all'oglio, indurar le acque, alleggerire i sassi, far scoppiare i draghi, rompere le ruote e simili, che si leggono per le vite dei martiri, nelle quali si trovano ancora apparenze celesti, come avvenne a S. Marco, e a S. Andrea in croce per lo spiracolo celeste che lo circondò; basterà avere raccolte queste istorie per esempio delle altre.

CAPITOLO XLI.

Composizioni di giuochi.

Avendo in universale ed in particolare parlato delle composizioni delle principali istorie, resta che ancora diciamo alcuna cosa delle altre meno principali,

come di membri, acciocchè ordinatamente andiamo appressandosi al fine. E cominciando dai giuochi è chiaro, che sono composti di molte maniere, secondo la qualità loro diversa. Imperocchè si leggono appresso gli antichi greci i giuochi ovvero certami Olimpici, che si facevano a Giove nel monte Olimpio (1) appresso Elide città di Arcadia, dei quali Ercole fu inventore (2), e ne riportò già la vittoria. Questo giuoco si faceva col correre e contrastare, di cui scrivendo Erodoto dice che era giuoco simnico, e vi era proposto premio di una corona di olivo, con la quale i vincitori si ornavano; e celebravasi ogni quattro anni (3). Eranvi i giuochi Pitii che si facevano per memoria della morte del serpe Pitone, come dice Ovidio nel I° libro delle *Metamorfosi*:

E perchè il tempo ingordo non s'ingegni
Tôr la memoria di sì degna offesa;
Più giochi instituì celebri, e degni,
Per l'età giovanil nobil contesa.
Chiamolli Pitii, e diè premii condegni
Al vincitor d'ogni proposta impresa,
Che per immense, e più lodate prove
Si coronava dell' arbor di Giove.

(1) I giuochi *olimpici* tolsero il nome o dalla città di Olimpia, presso cui si celebravano, o piuttosto così detti perchè sacri a *Giove Olimpio*.

(2) *Pindaro* in più luoghi, e *Strabone* lib. VIII ne attribuiscono l'invenzione ad Ercole, il quale, dopo aver debellato *Augea* re di Elide, impiegò le ricche spoglie del tiranno e della sua città nell'aprire questo pubblico esperimento di coraggio, e di forza.

(3) Nel plenilunio d'*ecatombeone*, che risponde quasi al nostro luglio.

Colui che più veloce era nel corso,
Il premio avea dell' arbore, e l'onore,
E, se col carro alcun meglio avea corso,
Il medesmo tenea pregio, e favore.
Chi con più forza, destrezza, e discorso
Restava nella lotta vincitore
Cingea di quelle frondi il capo a tondo:
Ch' ancor non era il verde Alloro al mondo. (1)

I giuochi Istmici furono così detti da Istmo parte di Acaja, trovati da Teseo. Si celebravano dai greci in onore di Nettuno, ed ancora in lode di Scirone, come dice Plutarco. Ma a Nettuno i corintj erano soliti celebrarli rinchiusi d'ogn' intorno, come parimenti facevano in alcuni altri giuochi che dimandavano col medesimo nome Istmii, i quali celebravano di notte in onore di Melicerta. Il vincitore riportava una corona di pino (2). Il quarto giuoco principale che chiamavano Nemeo, fu cavato dalla selva nemea, e dagli argivi si faceva in onore di Ercole, che uccise il leone nemeo (3). Il ballare Pirritio fu instituito da Pirro per

(1) Traduzione di *G. A. dall' Anguillara st.* 119 *e* 120.

(2) I giuochi istmici, così appellati dall' istmo di Corinto, dove i greci li solennizzavano, furono istituiti da *Sisifo* in onore di *Melicerta*, e poscia ripristinati da *Teseo*, e consacrati a *Nettuno*. Ogni genere d'atletico esercizio vi si tentava; e nella prima istituzione una corona di pino, quindi una corona d'appio cingeva le tempie dei vincitori. Vedi il ch. *Corsini*, e *Natal Conti*.

(3) I giuochi nemèi, già instituiti nella selva di Neme dai Sette a Tebe in memoria dell' ucciso *Archemoro*, furono ripristinati e consacrati a *Giove* da *Ercole* dopo la sua vittoria contro il famoso leone. Una corona d'appio premiava i vincitori; ed ogni genere di atletico esperimento, almeno all' età di *Pindaro*, vi era conosciuto.

esercitare i giovani nell' arte militare in Candia, come scrive Plinio, nel quale Curete introdusse il ballare di armati; al che consente Dionisio, scrivendo che il ballo pirritio era menato da uomini armati, e fu trovato da Minerva, e dimandato Tranquillo (1). I giuo-

(1) La danza pirrica veniva formata da genti abbigliate di tuniche di porpora, sulle quali portavano dei cinturini guerniti d'acciajo, dai quali pendea la spada, ed una specie di corta lancia. I musici, oltracciò avevano l'elmo di pennacchio, e di piume adorno. Ogni banda era preceduta da un maestro di ballo che marcava agli altri i passi e la cadenza, e dava ai musici il tuono ed il moto, la cui prestezza rappresentava l'ardore e la rapidità dei combattimenti. Questa danza militare chiamavasi *pirrica*, sia perchè fosse stata inventata da *Minerva*, allorchè, per celebrare la vittoria riportata contro i *Titani*, instituì essa le danze, e fu la prima a danzare colle proprie armi; sia perchè, risalendo anche a più remoti tempi, ne siano stati autori i Cureti, nel tempo in cui collo strepito delle loro armi insieme percosse, e coi movimenti del loro corpo, secondo la testimonianza della favola, le grida di *Giove* in culla andavano calmando.

Gli autori danno diverse interpretazioni dell' origine del vocabolo *pirrica*. Gli uni assicurano essere stata così chiamata da *Pirro* di Cidone, che fu il primo ad insegnare ai cretesi quella maniera di danzare colle loro armi dietro la cadenza del piede *pirrico*, vale a dire di una cadenza precipitata, poichè essendo il piede *pirrico* composto di due brevi, assai bene ne indica la celerità. Altri pretendono che questa danza sia stata inventata da *Pirro* figliuolo di *Achille*, e che egli sia pure stato il primo che danzò armato dinanzi alla tomba del proprio padre. *Aristotile* ne fa autore lo stesso *Achille*. Comunque sia la cosa, questa danza era antichissima nella Grecia, imperocchè *Omero* nella descrizione dello scudo di *Achille*, dettagliatamente la dipinge.

Non avendo i giovani soldati se non se delle armi e degli scudi di bosso, faceano danzando parecchi giri, e diversi movimenti che le diverse evoluzioni dei battaglioni rappresentavano. Esprimevan eglino eziandio coi loro gesti tutte le funzioni dei soldati nella guerra, come si dovesse attaccar l'inimico, maneggiar la spada nel combattimento, lanciare un dardo, od una freccia; ecco

chi detti Trojani si esercitavano da fanciulli in squadra, e Svetonio li dimandava i fanciulli a cavallo (1).

qual era l'oggetto della *pirrica* danza. Durante quel tempo, parecchi suonatori animavano que' soldati col suono dei loro flauti, ed allegravano il popolo che a tale spettacolo era presente. Il preside di que' giuochi era una persona di autorità, avente il dritto di punire coloro che al lor dovere mancavano. Talvolta la *pirrica* era composta di due partiti uno d'uomini, e l'altro di donne. I lacedemoni fra i greci furono quelli che più di tutti a questa danza si dedicarono; e, da quanto riferisce *Ateneo*, vi esercitavano la loro gioventù all' età di cinque anni.

Siccome quell' antica *pirrica* era una danza assai faticosa, col lasso del tempo ottenne diverse modificazioni. Pare che ai tempi di *Ateneo* la *pirrica* fosse una danza consacrata a *Bacco*, nella quale rappresentavansi le vittorie di quel Dio contro gl'indiani, ed ove i ballerini, invece di armi offensive, non portavano che dei tirsi, delle canne, e delle faci. Certamente quest' autore intende di parlare di quella seconda specie di *pirrica*, allorchè ne fa egli una delle tre sorte di danza che alla lirica poesia appartenevano. Anche la *pirrica* descritta da *Apulejo* nel X libro delle *Milesiadi* aveva il carattere di una pacifica danza. *Nerone* amava molto la *pirrica*; la storia riferisce che, uscendo da uno spettacolo che aveva egli dato al popolo, onorò col titolo di romana cittadinanza tutti gli Efebi stranieri che eransi in quella danza esercitati.

(1) Tutti i fanciulli hanno dei giuochi, i quali non sono indifferenti per far conoscere lo spirito delle nazioni. I fanciulli di Roma rappresentavano nei loro giuochi dei tornei sacri, dei comandi di armate, dei trionfi d'imperatori, ed altri grandi oggetti. In *Svetonio* leggiamo che *Nerone* disse alle sue genti di gettare in mare *Rufino Crispino*, figliastro di lui, ancor bambino, e figliuolo di *Poppea*, *quia ferebatur ducatus et imperia ludere*.

Uno dei principali loro giuochi era quello di rappresentare un giudizio in tutte le forme, cui davano il nome di *Judicia ludere*. Eranvi dei giudici, degli accusatori, dei difensori, e dei littori onde mettere in carcere colui che venisse condannato. *Plutarco* nella vita di *Catone* di Utica narra, che uno di que' fanciulli, dopo la sentenza, venne consegnato ad un altro più grande di lui, dal quale fu condotto in una piccola stanza, ed ivi rinchiuso. Il

I giuochi Ginnici erano quelli che si facevano dagli uomini ignudi, dei quali ne fu Licone inventore (1). Usavansi ancora i giuochi Funebri trovati da Acasto, come dice Plinio, e dopo lui furono usati da Teseo nell' istmo (2). La Palestra che trovò Mercurio, secondo Diodoro, usavano i giovani forti, sforzandosi in tutti i modi venendo alle prese per superarsi, e gettarsi per terra, la qual noi chiamiamo giuoco della lotta; e quelli che giuocavano solevano ungersi d'oglio di oliva (3). Usavano oltre di ciò gli antichi greci,

fanciullo fu preso da timore, e chiamò in sua difesa *Catone*, il quale entrava nel giuoco; *Catone* allora si fe' strada fra i suoi camerata, liberò il cliente, lo condusse presso di lui, e fu seguito da tutti gli altri fanciulli.

Questo *Catone*, dappoi sì grand' uomo, occupava già in Roma il primo rango tra i fanciulli dell'età sua: allorquando *Silla* diede il torneo sacro dei fanciulli a cavallo, nominò *Sesto* nipote del gran *Pompeo* alla carica di capitano di una delle bande: ma tutti i fanciulli si diedero a gridare che eglino non volevano correre. *Silla* chiese loro quale fra i camerata bramavano di avere alla testa; tutti nel momento istesso risposero, *Catone*; cui *Sesto* volontariamente cedette quell' onore, siccome al più degno.

(1) In questi lodevoli esercizj disputavasi il premio del pugilato, della lotta, della corsa a piedi, di quella dei carri, del disco, e del giavellotto, *Luciano* ci ha lasciato un quadro faceto, ma istruttivo di que' diversi combattimenti in uno dei suoi dialoghi intitolato *L'Anacarsi ovvero degli esercizj*.

(2) Avevano luogo nei funerali dei principi e delle persone di rango: tali son quelli che fa Achille nell' *Iliade* in onore di Patroclo, e nell' *Eneide* Enea in onore di Anchise. I romani ne diedero dei sontuosissimi, e vi unirono i combattimenti dei gladiatori. Il popolo vi concorreva abbigliato a lutto, dopo di che ciascuno vestivasi di bianco, onde assistere ai pubblici banchetti.

(3) La palestra non era un giuoco, come dice *Lomazzo*, ma era il luogo ove gli antichi si esercitavano per la ginnastica medica ed atletica, alla lotta, alla piastrella, al disco, al giuoco del

come gli eniani popoli onorati di Tessaglia, giuochi funerali con salti in onore di Neottolemo nel giorno che egli fu davanti all' altare di Apollo Pitio ucciso da Oreste figliuolo di Agamennone, intorno all' altare accompagnativi gridi e pianti; ed erano cinquanta uomini sopra cavalli, venticinque per parte, dei quali tutti era capitano un solo coronato di lauro, che tre volte si movevano. Usarono anco diversi altri giuochi di saltare e ballare, come i Coribanti in Frigia, ed i Cureti in Creta, facendo i sacrificj in onore della Dea Rea. Ed in Delfo senza questi giuochi non si celebravano feste nè sacrificj ai loro Dei, massime a Venere. Così nel giorno delle feste i Bracmani al tempo di

dardo, e ad altri simili giuochi; questo luogo di esercizio chiamavasi *Palaestra* dalla parola παλαιστρα *la lotta*. Il terreno destinato a quest' uso presso i greci ed i romani era coperto di arena e di malta, onde impedire che gli atleti, rovesciandosi al suolo, non si uccidessero. La lunghezza della palestra era regolata per mezzo di stadj, ciascun de' quali corrispondeva a 125 passi geometrici, ed il nome di palestra applicavasi all' arena ove aveva luogo la corsa. *Vitruvio* nella sua *Architettura* ci ha dato la descrizione ed il piano di una palestra.

Ciò che non si può dire poetica finzione, e che era particolare a Lacedemone, si è, che le donzelle, non meno degli uomini, alla palestra si esercitavano. Se bramasi di vederne una bella descrizione in versi, *Properzio* ne l'ha data in una delle sue *elegie* del III libro. Non si può trovarne una che in prosa sia più elegante di quella fatta da *Cicerone* nelle sue *Tusculane,* ove dopo di aver parlato della mollezza in cui le altre nazioni allevavano le donzelle, dipinge le occupazioni di quelle di Sparta. È assai più dolce per esse, dic' egli, di esercitarsi nella palestra, di nuotare nell' Eurota, di esporsi al sole, alla polve, alle fatiche delle persone di guerra, di quello che sarebbe ad esse lusinghiero di somigliare alle donzelle barbare.

Jarca (1) saltavano dalla mattina alla sera rivolti al sole. Medesimamente con questi giuochi onoravano tutti i sacrificj loro con ordini mirabili, benchè fra loro diversi, gli etiopi, gli egizj, i traci, ed i sciti, siccome quelli che gli avevano imparati da Orfeo, e da altri ottimi saltatori. Questi giuochi usarono ancora a Roma in onore di Marte i sacerdoti salii; ed i lacedemoni altresì, per avere apparati i giuochi da Castore e da Polluce, erano usati a celebrare ogni cosa religiosa con quelli.

Appresso i romani furono molti altri giuochi, come dice Sebastiano Hers (lasciando ai greci il giuoco degli scacchi, quello della palla, de' dadi, ed altri che poco importano), fra quali era il giuoco Lupercale, che si faceva sacrificandosi, come dice Dionisio di Alicarnasso, sotto il monte Palatino in una spelonca al Dio Pane Licco un cane (2): dove lascivamente correvano giovani ignudi (3), portando certe sferze (4) in

(1) Bramino, col quale *Apollonio* di Tiane ebbe segrete filosofiche conferenze, e dal quale ottenne il dono di sette anelli, aventi il nome di sette pianeti, ch' egli portava ogni giorno in dito, secondo i giorni della settimana, e ciascuno de' quali aveva una virtù particolare.

(2) Si sacrificava un cane, o perchè egli è nemico del lupo, del quale celebravansi le beneficenze, o perchè in quel giorno i cani divenivano molto incomodi a coloro che correvano per le strade ignudi. Dice *Ovidio* che questi giuochi o feste celebravansi il terzo giorno dopo gl' idi di febbrajo.

(3) L'uso di correr nudi si stabilì, o perchè il Dio *Pane* è sempre così rappresentato, o perchè un giorno in cui *Remo* e *Romolo* celebravano questa festa, alcuni masnadieri approfittarono della circostanza per rapire le loro mandre. I due fratelli, e la gioventù da cui erano circondati, deposero i loro abiti onde meglio raggiungere i ladri, ai quali tolsero il bottino.

(4) Formate di striscie di pelle delle capre immolate.

mano, e le donne spontaneamente si offrivano ad essere con quelle battute, credendosi così divenir feconde. Il qual giuoco secondo Ovidio fu portato da Evandro da Arcadia in Italia, nel quale (come riferisce Appiano) Marc' Antonio ignudo pose in capo a Cesare la corona (1). Vi erano oltre questo i giuochi Circensi così detti del torno delle spade; perciocchè secondo Servio, non avendo ancora gli antichi per questi giuochi edificati convenevoli luoghi, tra le spade ed armi li celebravano, non altrimenti che siano ora gli steccati: onde il circo, cioè il luogo di mura circondato, e da essi Circense detto, ove i giuochi facevansi edificossi. E si faceva come fu quello che da Livio è dimandato Massimo, a forma di un lungo spazio, e nella sommità erano i luoghi, d'onde i cavalli giunti al carro si muovevano a correre, e tornati di nuovo alla cima si voltavano sino che al primo segno ritornassero. Si esercitavano eziandio i combattenti nel mezzo, essendogli proposti i premj (come dice Virgilio nel V° libro), che nel circo si mettevano in mostra. E questi giuochi furono grandemente usati dai romani. Eranvi i giuochi Saturnali trovati dai Pelasgi, ovvero dagli Ateniesi, i

(1) *Cicerone* tratta il corpo dei Luperci come un' agreste società anteriore a qualunque civiltà, e rimprovera a *Marc' Antonio* di aver disonorato il consolato, col salire alla tribuna profumato di essenze, ed il corpo cinto di una pelle di agnello per vilmente corteggiare l'ambizione di *Cesare*, che creato aveva un collegio di Luperci chiamato de' Giulj; e *Svetonio* dice che questo tratto lo rendette odioso non meno delle sue cerimonie, le quali erano divenute il trastullo del basso popolo. *Augusto* pose di nuovo in vigore cotal festa, e proibì soltanto ai giovani ancora imberbi, di correre per le strade insieme ai Luperci colla sferza in mano. *Niewport Cost. dei Romani.*

quali si celebravano nel mese di Decembre con magnifico apparato da tutti; ed erano d'ogni letizia pieni. Imperocchè gli amici si maritavano presenti, secondo Marziano, ed i premj che si mandavano ai forestieri si dimandavano *veni*, e quelli che si rimandavano *apoforéti*. E perchè in questi giuochi, mentre che si celebravano, tutte le cose erano comuni (come scrive Giustino), tutti i servi senza differenza alcuna co' padroni sedevano a tavola mangiando, e presentandosi. Altri giuochi erano detti Gladiatorj, nei quali gli uomini si uccidevano per diporto del popolo l'un l'altro; e colui era riputato in questi giuochi, che non solo uccideva e feriva, ma mostrava l'arte di così fare. D'onde i circostanti crudeli pigliavano oltre il diletto, esempio di saper spargere il sangue con artificj diversi di spada, e di altre armi. E di questi gladiatori se ne ritrovano di marmo con gli stocchi e mantelli in Roma antichi (1). Eglino si celebravano quando i ro-

(1) Quello conosciuto col nome di *gladiatore moribondo del Campidoglio* da alcuni viene creduto opera dal celebre scultore *Ctesilao*, perchè fra le opere di questo si vanta un uomo ferito e moribondo, probabilmente un eroe, nel quale potevasi scorgere quant'anima restavagli ancora nel corpo; ma *Winckelmann* suppone non essere opera di *Ctesilao*, perchè rappresenta una persona della classe del popolo, mentre il merito principale di quest' artefice, secondo *Plinio*, consisteva ad aggiungere maggior nobiltà ai caratteri nobili de' suoi personaggi. Di più aggiunge non dover essere un *gladiatore*, sia perchè ne' bei secoli dell' arte i greci non conoscevano ancora il combattimento dei gladiatori, sia perchè niun celebre artista, di cui è degno questo lavoro, avrà voluto avvilirsi col fare una statua di un siffatto personaggio. Non debb' essere un *gladiatore* anche per la ragione, che non portavano corni curvi come erano le trombe ossia i *lituus* dei romani: lo stromento che vi si vede è spezzato e steso sotto la figura. Sup-

mani avevano da andare alla guerra, acciocchè si avvezzassero al conflitto delle battaglie, ed a vedere le ferite ed il sangue mischiati, acciocchè combattendo non temessero gli armati nel crudel spettacolo delle ferite, e del sangue.

Molte altre maniere di giuochi vi erano, nei quali (secondo Cicerone) i giovani romani nel campo Marzio, per essere alla guerra più pronti, si esercitavano; ed altri chiamati Equinozj, dove i giovani a cavallo con spade in mano, e scudi imbracciati combattevano l'uno contro l'altro (1); ed alle volte alcuni a cavallo contro tanti altri o più a piedi, e vi era proposto un premio bellico, cioè o scudo, o spada, o simili appesi ad un arbore: siccome ancora si proponeva a quelli che facevano certo altro giuoco, nel quale erano due o tre giovani con un solo mantello legati

pone invece il ch. *Winckelmann* che esser debba un araldo, e ciò per molte ragioni. (*St. dell' Arte* 6.)—*Bato* è il nome dell' altro gladiatore della villa *Panfilj* al quale *Caracalla* fece fare magnifiche esequie. Vi si vede scolpito di statura naturale sopra una pietra sepolcrale. Questo lavoro è di mediocre esecuzione.— La statua conosciuta sotto la falsa denominazione di *Gladiator Borghese*, sembra essere, dice *Winckelmann* (*St. dell' Arte l.* 6 *cap.* 4), secondo la forma delle lettere dell' iscrizione, la più antica di tutte le statue, che si conservavano in Roma, e caratterizzate dal nome del possessore dell' opera. Il tempo non ci ha trasmesso notizia veruna intorno ad *Agasia* di Efeso, autore di questo capo d'opera; ma il lavoro ch' egli ne ha lasciato fa fede del suo merito. È questa una statua delle più belle, ed insieme più antiche, un complesso di sole naturali bellezze, l'uomo perfetto: è interamente conservato, tranne il braccio destro rimesso dall'*Algardi*.

(1) Erano queste le feste Equirie istituite da *Romolo* in onore del Dio della guerra, nelle quali si facevano delle corse di cavalli nel campo Marzio il giorno 26 di febbrajo.

ad una spalla, che tenevano nella destra una grandissima mazza, e nella sinistra avevano imbracciato un grandissimo scudo. Eranvi poi altrettanti leoni legati ad un fortissimo arbore per le spalle, ed eglino tra l'un leone e l'altro tenendo gli scudi con prestezza li ferivano con le mazze per di dietro, non potendo da quelli essere offesi se non per negligenza loro. Altro giuoco si faceva parimenti dai giovani per esercitarsi con le ceste, nel quale (come si vede nelle pile di Roma) tenevano sopra le mani sino a mezzo il braccio, a guisa di manopola, certi guantoni fatti di legno in forma di ceste, e con quelle si percuotevano l'un l'altro; nè avevano intorno altro che una camicia cinta di tela, e rivolta al braccio (1). Eranvi i giuochi Navali, nei quali si vedevano per condotti d'acqua condurre le navi ne' teatri, ed in quelle rappresentare spettacoli di battaglie navali, essendovi d'intorno assiso sopra i gradi il popolo romano per vedere (2);

(1) Questi atleti chiamati *pugillatori* o *pugili* combattevano dapprima a colpi di pugni, e poscia col cesto. Si hanno delle medaglie curiose che li rappresentano, e fra le altre una medaglia greca di *Commodo* battuta dai samj, i quali erano presso i greci in riputazione dei migliori *pugillatori*. Il gruppo conosciuto sotto il nome dei due *pugili* rappresenta due figli di *Niobe* che si esercitano al *pugilato*; l'uno è di già rovesciato, e l'altro fa tutti gli sforzi per non essere strascinato nella caduta del primo, ed è per dargli un colpo di pugno.

Egli è senza dubbio un aggiunger pregio all'opera l'unirvi i due *pugilatori* del non mai abbastanza celebrato *Canova*; e sarebbe un volere aggiunger luce al sole il lodare quelle due statue sublimi, l'una in atto di scagliare un colpo di pugno, l'altra armata di cesto in atto di difendersi dai colpi dell'avversario. Queste due statue vengono conservate nel gran museo del Vaticano.

(2) Da principio davansi questi giuochi in Roma in un luogo

come anche si congregava nei giuochi degli animali con gli uomini. Il quale era in uso questi anni passati sotto nome della festa di Testaccio, dove facevano correre un toro. Ma secondo che si crede, questo uso di giuoco è quello che gli antichi romani facevano in onore degli Dei infernali, dimandati Taluri, i quali ebbero origine sotto Tarquinio Superbo, siccome altri giuochi hanno avuto principio sotto altri, quali sono i Consuali, i Missili, i Megalesj, e gli Apollinari. Ave-

scavato semplicemente presso il Tevere. Il piacere che poscia vi presero i romani, li trasse a far costruire artificialmente, ed ornare dei luoghi fatti espressamente per rappresentare questa sorta di spettacoli, ai quali luoghi venne dato il nome di *Naumachj*. Qualche volta si rappresentavano anche negli anfiteatri, e nel gran circo, in forza della facilità di inondare tutta l'arena, e formarne un lago per mezzo dei vicini canali. Gl'imperatori fecero enormi spese per tal sorta di combattimenti, vi si vedevano delle ninfe, dei mostri marini; ed ai tempi di *Claudio, Svetonio* parla di un tritone di argento, che, mediante una macchina, veniva spinto sul lago, e colla marina sua conca animava i combattenti. L'acqua entrava in quei laghi per mezzo dei canali con tanta rapidità, che gli spettatori non avevano tempo di accorgersene, e nella stessa guisa ne usciva, onde lasciare il campo libero ad altri divertimenti. Queste rappresentazioni da principio furono immaginate per esercitare i soldati alle battaglie di mare, come nel tempo della prima guerra punica, allorquando i romani vollero formare una flotta, onde resistese ai cartaginesi; ma in seguito questi giuochi non servirono che al divertimento del popolo.

Avendo *Giulio Cesare* ritrovato un luogo favorevole sulle sponde del Tevere, ed in poca distanza dalla città, lo fece scavare, e vi diede il primo divertimento di una *naumachia*. Vi si viddero combattere dei vascelli tirj ed egizj; ed i preparativi che furono fatti per questo nuovo spettacolo punsero in tal guisa la curiosità dei popoli, che fu d'uopo ricovrare sotto delle tende i forestieri che vi si recarono, quasi nel medesimo tempo, da tutte le parti della terra. (*Svet. vita di Cesare.*)

vano di più alcuni spettacoli di diversi animali, dove l'uno l'altro si sbranavano ed uccidevano; il che era di grandissimo piacere. Imperocchè vi si vedevano lupi, orsi, leoni, molossi, cavalli, e simili animali tutti agili, forti, e feroci uscire fuori delle mura come da boschi, e venirsi incontro. Vi erano i giuochi Scenici, che da lascivi giovani e meretrici erano celebrati (1), dove elle comparivano con nuove foggie di lascivia, inghirlandate di fiori, in abiti di ninfe profumate e ornate per più belle parere; ed anco i giovani si facevano vedere con vestiti ornati e lascivi. Un tempo si

Nerone fece eseguire una *naumachia* più orribile e considerevole; poichè fece espressamente forare il monte che divide il lago Fucino dal fiume Liri. Armò de' navigli a tre e a quattro ordini sui quali imbarcò diciannove mila combattenti, e fece comparire sull' acqua ogni sorta di mostri marini.

Però la più singolare di tutte le *naumachie*, e la più famosa nell' istoria, è quella che diede l'imperatore *Domiziano*, abbenchè in questo navale combattimento egli non facesse comparire che tre mila combattenti, divisi in due partiti, l'uno dei quali fu da lui chiamato il *partito ateniese*, e l'altro il *siracusano*; ma fece circondare tutto lo spettacolo di portici di una prodigiosa grandezza, e di ammirabile esecuzione. *Svetonio* ci ha conservato la descrizione di questi giuochi, che gli amatori di tal genere potranno trovare rappresentati nella stessa tavola del *Saggio Storico di Architettura di Fischer*.

(1) A meglio dire i *giuochi scenici* erano giuochi di spirito che avevano per oggetto il canto, la musica istromentale, e la poesia. Agl' inni succedettero i poemi in cui narravansi le avventure degli Dei, e degli eroi. Qualche tempo dopo questi racconti si misero in azione, vale a dire si rappresentarono queste avventure facendo parlare e comparire sulla scena gli stessi personaggi figurati dagli attori. Ed ecco l'origine della tragedia. I *giuochi scenici* furono introdotti in Roma circa l'anno 390, vale a dire i romani passarono quasi quattro secoli senza aver teatro. *Tit. Liv. l. 7 c. 2, Val. Mas. l. 4 c. 4.*

fecero in onore della Dea Flora tenuta poi Dea dei fiori, e dopo in onore di Priapo Dio degli orti, e della generazione; dove tutte le donne così nobili come plebee, per farsi fertili andavano con fiori in testa intorno alla sua statua, danzando, saltando, ed inghirlandando la statua di corone di fiori. Il che facevano similmente i fanciulli, che in giro gli andavano saltando intorno. Appresso avevano i giuochi Funerali, co' quali accompagnavano le cerimonie dei sacrificj in diversi modi, secondo che gli uni e gli altri si osservano in certi giorni, ne' quali fosse morto qualche uomo illustre che adorassero per nume, o la città fosse stata rovinata, o per altre così fatte memorie, come di diverse si legge in Plinio che erano appresso i romani. In questi giuochi si portavano gli scudi, le spoglie, ed i ritratti del morto; ed in tutti quelli giuochi eranvi sempre corone come per premio, le quali furono prima di rami d'arbori, e poi si mescolarono con fiori, e se ne tessevano anco di piastre d'oro e di argento; e facevansi alcune tonde, altre acute, tali picciole a guisa di coronelle, tali oblique, alcune cucite, ed altre legate. Di quelle che erano tessute sottilissime d'oro e di argento, dette cerchi o corolle, Crasso prima di tutti nei suoi giuochi diede ai vincitori. E tutte queste corone o fossero di rame o di olivo che si proponevano ai vincitori, o di pino, o di nespolo, o di mirto, od altri arbori, si conservavano ne' sacri templi in memoria che erano state portate in testa trionfando dai vincitori. Onde perchè i giuochi sono in certo modo consettati con li sacrificj, massime questi dei funerali e delle commedie, non sarà fuori

di proposito dire quì alcuna cosa dei valenti antichi romani, che furono in forze di corpo segnalati, come dice Plinio trattando della fortezza e velocità.

Adunque gli uomini forti prima eran di statura di corpo piccioli e larghi nelle spalle, come fu Tritano tra i gladiatori, e Sammizio nelle armi, e suo figliuolo, di cui è scritto che aveva i nervi dritti e traversi per tutto il corpo a modo di graticola: onde sfidato una volta da uno, con due dita della destra lo superò, e finalmente presolo lo tirò nel suo campo, e fu soldato del Magno Pompeo. Leggesi anco di Ascenio valentissimo soldato, che era solito sostenere i carri tanto che si caricavano, e ritenere una carretta tirata da cavalli con le mani, oltre molte altre cose maravigliose. Vi fu un altro chiamato Ercole Rusticello che portava il suo mulo; ed un Fusio Salvio che portava co' piedi due centinaja di libre, ed altrettante con le mani, e duecento in ciascuna spalla su per le scale. È scritto d'un Atenato che si vestiva con cinquanta corazze di piombo, e con le calze di cinquecento libre, e così andava per la scena. Milone Crotoniate celebre lottatore quando si fermava sui piedi non poteva da alcuno essere smosso, e quando teneva un pomo non era possibile che alcuno potesse muovergli un dito.

Quanto alla velocità si racconta di Filippide che in due giorni corse 1160 stadj; di Anista corriere de' lacedemoni, e di Filonide di Alessandro Magno, che in un giorno camminarono 1220 stadj; di un fanciullo di nove anni che in un giorno corse 75 miglia; e di Tiberio Nerone che con tre carrette fece un lunghissi-

mo cammino di 200 miglia. Fra i moderni fu famoso Pietro il vecchio Pusterla valentissimo nelle armi al tempo del Magno Trivulzio, a cui quando era a cavallo andavano tre uomini a porgli sopra la coscia la smisurata lancia in mano, la quale egli come leggier verga maneggiava, oltre che niuno poteva resistere ai suoi colpi, onde fu interdetto dalle giostre e dai tornei. Oltre lui si narra d'Alvigi Gonzaga, del quale si parlerà insieme con gli altri nel capitolo degli eroi, che spezzava i ferri di cavalli e frenava i destrieri; siccome facevano ancora Antonio Melone, e Girolamo Sala, il quale con una mano pigliava al piede una sedia dove era assiso un uomo armato, e lo sollevava in aria; alzava sette alabarde poste l'una in capo all' altra e correva con tanta velocità che bene poteva tôrre il pregio a quella antica che col corso acquistò i pomi d'oro. Raccontasi anco di un altro che saltava trenta braccia lontano; e di Pompeo Diabone che avanti ad Enrico re di Francia, oltre alla leggiadrìa del ballare, saltando andava alto col piede due volte più di se stesso. Di destrezza e velocità furono celebri Ambrogio Vespolato, e l'Arcuato, i quali perciò riuscirono singolari nel giuoco della palla grossa. E nel maneggiar le armi con destrezza e fortezza insieme, sono stati principali Pietro Suola il vecchio, Giorgio Moro da Ficino, e Beltramo che fu ancora pittore, i quali tutti tre furono alla presenza sua ritratti armati da baroni da Bramante in Milano in casa dei Panigaroli a S. Bernardino. Ove il medesimo dipinse ancora il giuoco di natura, cioè Eraclito che piangeva, e Democrito che rideva, sopra una porta. Ma ritornando ai pro-

fessori delle armi, eccellente appresso ai nominati fu Gentile dei Borri, al quale Leonardo Vinci disegnò tutti gli uomini a cavallo, in qual modo potevano l'uno dall' altro difendersi con uno a piedi, ed ancora quelli che erano a piedi come si potevano l'uno e l'altro difendere ed offendere per cagione delle diverse armi. La qual' opera è stato veramente grandissimo danno che non sia stata data in luce per ornamento di questa stupendissima arte. Con costui vanno di pari Ottaviano suo fratello, Giacopo Cavallo, e Francesco Tappa tutti milanesi.

Di molti altri giuochi potrei andar discorrendo che si possono rappresentare a guisa degli antichi, siccome hanno fatto Polidoro e Maturino (1) nelle fac-

(1) Uno degli allievi di *Raffaello*, nato a Firenze verso la fine del secolo decimoquinto, col quale operando nelle loggie del Vaticano vide *Polidoro* da Caravaggio, allora semplice garzone, e lo ammaestrò talchè in breve ne fu superato. Da quel tempo strinsero insieme una calda amicizia, e sempre operarono insieme. Trovandosi minori ad altri nel colorito, seguirono il fare di *Baldassare Peruzzi*, che dipingeva a chiaroscuro in un solo colore, e riuscirono maravigliosamente in tal genere, imitando i marmi antichi, del che avevano fatto studio speciale. Troppo lungo sarebbe noverare le loro pitture monocrome, le quali rimasero dal tempo malconce e distrutte, e di cui alcune tuttavia furono intagliate da *Cherubino Alberti*, e da *Santo Bartoli*. Le più lodate erano le virtù teologali in casa *Capranica*, altre a Borgo nuovo, e sul canto della Pace, le lotte antiche, i sacrificj, e la morte di Tarpea; il trionfo di Camillo, la storia di Perillo nel toro di bronzo, e alcune grandi battaglie; in una facciata a Monte Cavallo le storie di Romolo; le storie di S. Pietro e de' gran profeti nella facciata di S. Pietro in vincola, e molte altre distesamente descritte dal *Vasari*. Il sacco di Roma costrinse gli amici a separarsi. *Polidoro* fuggì a Napoli, quindi a Messina, ove poco stante fu trucidato. Questo grande disegnatore morì circa il medesimo tempo di peste e disagio.

ciate di Roma, insieme con li sacrificj così in pittura come in scultura, che tanto riman più eterna della pittura, quanto quella nel primo grado precede a questa come lo spirito al corpo. Le quali diversità di giuochi insieme co' suoi autori Luca Cambiaso così in questa parte, come in tutte le altre eccellentissimo, divinamente rappresenta con quella sua felice mano, facendo con gli atti diversi corrispondenti al vero con le giuste quadrature dei membri, e co' proporzionati contorni vedere agli occhi nostri tutto quello che con quest'arte si può dimostrare; poichè siano quanto vuole gli atti difficili ed impossibili ad esprimersi, a lui sono facili e leggieri.

CAPITOLO XLII.

Composizione dei sacrificj.

I due primi figliuoli di Adamo, cioè Caino agricoltore, ed Abele pastore, secondo che scrive Gioseffo, furono i primi a sacrificare a Dio; ove Caino offerse le primizie dei frutti, ed Abele con puro latte sacrificò. Ordinato dipoi il sacerdozio, Melchisedech ed Aronne con suo figliuolo, ed altri con varie cerimonie sacrificarono, delle quali parlando Gioseffo dice, che gli Ebrei da principio usarono tre maniere di sacrificj. Uno chiamavasi olocausto, ed era quando i più nobili sacrificavano con due agnelli, o altro animale maschio d'un anno; dove il sacerdote col sangue della vittima

bagnava l'orlo dell' altare, e poi tagliava in pezzi la vittima, e l'ardeva sopra l'altare. L'altro era plebeo che si faceva per rendere a Dio grazie, nel quale sacrificando animali minori di un anno, spargevano parimenti l'altare del sangue, e mettevano nel fuoco le reni, il grasso, e la radicella; e davano il petto e le gambe destre al sacerdote, ed il rimanente si mangiavano tra due giorni coloro che avevano sacrificato. I poveri offerivano due colombe, o due tortore, una delle quali si offeriva, e l'altra pigliavano i sacerdoti a sorte. Il terzo più che alcun altro perfetto sacrificio, ed a tutti gli uomini commune si chiamava di laude, come nel *Salmo CXII*, dove dice » *tu hai rotto i miei legami*, *ed io ti sacrificarò sacrificio di laude* «, cioè frutto della bocca nostra che confessa il nome di Dio. Per piangere i peccati, se alcuno imprudentemente aveva compreso l'errore, offeriva un agnello o un capretto di un anno; e se il peccato era occulto un montone. In tutti i sacrificj si mescolava purissima farina, infundendo oglio nel sacrificio. Nel sabbato sacrificavano due ostie; nel principio del mese due buoi, un montone, un capretto, e sette agnelli per un anno. Per i peccati offerivano il settimo mese nel principio un toro, un montone, sette agnelli, ed un capretto. Vi aggiungevano anco due capretti, dei quali uno mandavano fuori nei confini per purgare il popolo, e dell' altro ardevano la pelle nel borgo. Il pontefice in questo sacrificio sacrificava un toro ed un montone. E lasciando gli altri sacrificj che ne' giorni solenni sopra i *Numeri* si osservavano (come dice il medesimo Gioseffo), gli si ha d'avvertire, che in questi sacrificj di cento uno

(come si legge nel *Levitico*) si ha da fare che il fuoco arda sopra l'altare, e che un sacerdote lo nutrisca, perciocchè senza quello niun sacrificio si poteva fare. Ed in tutti si hanno da esprimere ne' sacrificj gesti umili, come di pentirsi de'suoi errori, ovvero di lodare Iddio, o ringraziarlo, o pregarlo; come si legge di Noè subito uscito dall'arca con la sua famiglia; e prima di lui di Adamo; e dopo di Giacobbe per istrada coi suoi figliuoli andando in Egitto da Giuseppe; nel popolo d'Israello scampato dall' Egitto; di Aronne, di Mosè, e dei seguaci intorno al sacro altare a ciò ordinato.

Ora lasciando queste composizioni di sacrificj degli ebrei, ed ancora il nostro osservato nella Santa Chiesa, il quale è il vero sacrificio, poichè contiene il nostro Salvatore vero uomo, e vero Dio, tratteremo di quelli degli antichi gentili.

Non è dubbio, per cominciar di qui, che i sacrificj appresso ai gentili erano con grandissima riverenza e cerimonia celebrati in onore dei loro Dei e Numi; e però quivi ancora convien che si vedano di grandissimi atti di umiltà e di divozione. Imperocchè con solennità religiosissima il principe che sacrificava stava in atto divoto, fatta prima un' orazione al Dio che concedesse la grazia, per la quale gli voleva sacrificare. Appresso si gli ha sempre da porre nell' abito suo l'Augure; ed il sacerdote che alle volte stava con la verga in mano curvata un poco in cima ed acuta, acciocchè pigliassero l'augurio dagli atti, dai gesti, dal colore, dalla pelle, e dagl' intestini dell' animale che si sacrificava. E che sempre i sacrificj si facessero dai

principi, si legge, che gli etiopi fuori di Meroe usavano di far che il loro re sacrificasse al Sole, e la regina alla Luna; ed appresso i romani leggesi, che Cesare vestito di porpora assiso sopra una cattedra d'oro sacrificò; e così Mario in Utica, ed appresso Laurento con Postumio aruspice, che perciò gli predisse la vittoria; e seguendo Lucio Petilio, C. Claudio, ed in somma infiniti altri uomini consolari.

Ora è necessario sapere in qual modo si sacrificasse, quali animali, ed a quali Dei da tutte le nazioni gentili, acciocchè si possa fare la composizione come conviene. Leggesi adunque che i Rodiani sacrificavano a Saturno l'uomo; e così facevano i popoli dell' isola Salamina in onore di Aglaura figliuola di Cecrope (1), dove i giovani tre fiate attorno all' altare lo conducevano, e poi il sacerdote con un' asta lo feriva ed abbruciava (2). Teucro in Cipro anch'egli sacrificò a Giove ostia umana, e cotal rito lasciò ai discendenti (3). Appresso i Tauri popoli crudeli e feroci era una legge, che i forastieri a Diana si sacrificassero; e questo medesimo osservavano i Cerasti in Cipro, sacrificando a

(1) Sotto il regno di *Cecrope*, consultato l'oracolo intorno una crudele malattia che desolava l'Attica, rispose che quella calamità sarebbe cessata ove qualche particolare avesse avuto il coraggio di immolarsi per la salute pubblica. Avendo *Aglaura* saputo questa risposta, si involò segretamente dalle sue governanti, e precipitossi dall' alto di una torre. Gli ateniesi, mossi da riconoscenza, le innalzarono un tempio. Quei di Salamina non solo un tempio rizzarono ad *Aglaura*, ma vi aggiunsero vittime umane.

(2) *Deifilo*, re di Cipro, abolì ai tempi di *Seleuco* quest'empia usanza, e vi sostituì il sacrifizio di un bue.

(3) Sì barbaro sacrificio non fu abolito se non se a tempo dell' imperatore *Adriano*.

Giove i peregrini (1), come scrive Ovidio. Gli antichi galli con ostie umane parimenti placavano Eso (2) e Teutate (3), onde dice Lucano (4) « *Placavansi Teutate ad Eso crudi di umano sangue, e d'uomo scannato ed arso* ». Quelli dell' isola Chio a Dionisio detto Omaldo sacrificavano altresì un uomo, poi che crudelmente l'avevano sbranato. E gli egizj popoli del Sole ogni giorno sceglievano tre uomini mondi e giovani, e li sacrificavano. Scrive Apollodoro che i lacedemoni anch' eglino sacrificavano a Marte l'uomo, ed i fenicj quando da guerra o pestilenza erano travagliati, immolavano i suoi amici a Saturno. E nell' istoria dei fatti di Candia si dice che i cretesi anticamente sacrificavano uomini a Saturno ed a suo figlio. In Laodicea di Sorìa a Pallade si offeriva in sacrificio una vergine. Appresso gli arabi fu costume di sacrificare un fanciullo ogni anno, il quale poi sotto l'altare seppellivano. E così i traci, i sciti, i cartaginesi, e quasi tutti i greci volendo guerreggiare solevano uccidere qualche corpo umano in sacrificio. Scrivono Cesare, e Tranquillo (5), che i germani a certi tempi con ostie umane sacrificavano,

(1) Furono cangiati in tori da *Venere*, perchè spargevano il sangue degli stranieri sopra un altare dedicato a *Giove Ospitale*.

(2) Il Marte dei galli. La barbara loro superstizione era qualche volta portata sino ad immolargli le loro mogli ed i figli, onde renderlo propizio. Era rappresentato seminudo in atto di percuotere con una scure, o di tagliare il vischio.

(3) Nome sotto il quale gli antichi galli adoravano Mercurio. Gl' immolavano vittime umane, ora bruciandole interamente, ora facendole perire a colpi di freccie, ed ora strozzandole nel mezzo dei loro tempj. Vedi *Strabone*, e *Cesare* ne' suoi *commentarj*.

(4) *Farsaglia lib. I.*

(5) *C. Svetonio.*

e che i romani a Dite offerivano capi d' uomini; ed anco a Saturno: ma non gli uccidevano avanti l'altare, ma li gettavano giù dal ponte Milvio, e gli affogavano. I quali sacrificj erano chiamati Saturnali, e furono poi mutati da Ercole quando ritornò per l' Italia con gli armenti di Gerione; perciocchè persuase ai posteri, che cangiassero gl' infelici umani sacrificj, offerendo a Dite non umani capi, ma faccie fabbricate in umana forma; ed a Saturno non uomini uccisi, ma torchi accesi, come dice Ovidio *nei fasti*. Racconta Filone nell' istoria dei fenicj, che il principe soleva nei più gravi pericoli sacrificare il più caro figliuolo al suo Dio. In Alessandria era un rito che onorando Saturno mandavano per ordine del sacerdote le più belle matrone al tempio, le quali di notte spenti i torchi erano dal sacerdote in persona di Saturno stuprate, e chiamavasi Tiranno, come scrive Ruffino. Ed i Nasamoni (1) avevano costume di fare che la sposa con tutti i convitati la prima notte si giacesse, per soddisfare a Venere.

Ma passando ai diversi modi di sacrificare, si legge, che i romani a certo tempo sacrificavano a Diana una cerva, appendendo nel suo tempio le corna; percioc-

(1) Popoli dell' Affrica. Da quanto riporta *Erodoto*, i *Nasamoni* in tempo di estate abbandonavano le loro mandre sulla spiaggia del mare, e si portavano nel cantone d'Augile per raccogliere in autunno i datteri. Egli aggiunge che essi andavano alla caccia di cavallette o di grilli, che li facevano seccare al sole, e poscia li riducevano in polvere per meschiarli col latte da bevere. I *Nasamoni* si giuravano reciproca fede, bevendo l' uno nella mano dell' altro, ed allorquando nulla avevano di liquido, raccoglievano la polvere della terra, e la leccavano.

chè questo animale dagli antichi gli era dedicato, però che lo fece comparire in vece di Ifigenia vergine che i greci volevano sacrificargli per impetrar felice navigazione; siccome i medesimi un' altra volta sacrificarono l' infelice Polissena per placar l'anima di Achille. Scrive Erodoto che in Egitto nei sacrificj d' Iside si adoperavano certi cembali, e con essi facendo festa gli uomini suonavano le tibie. Oltre di ciò i sciti sacrificavano il cavallo; e così gli eliopoliti, e gli assirj, il capro e l'asino sacrificavano a Bacco. Anzi secondo Catullo i tamariti popoli vicini agl' ircani, e quelli di Nasso e di Tebe gli sacrificavano ancora le corna. I siciliani sacrificavano la porca a Cerere, la cerva a Diana, ed ancora i cani sotto nome della Luna, ed a Vulcano. L'asino era vittima di Priapo, l'oca d'Iside, il gallo della Notte, e massime il gallinaccio, la capra sola di Fauno, il toro di Nettuno, la capra di Minerva, il toro di Ercole, un fanciullo di Saturno, una porca gravida di Maja, che una volta l'anno dai romani gli era sacrificata, ed il gallo era di Esculapio. Ad Ercole Gnidio si sacrificava con vituperj ed ingiurie; ed a Marte con gesti gagliardi ed arditi, o un lupo, od un cavallo. In tutti i sacrificj di qual maniera si voglia, sempre entrava il sacerdote, ed il principe come ho detto; ma i sacerdoti erano diversi fra di loro. Conciosiachè vi erano sacerdoti flamini, arciflamini, filidi (1), salii, jerofanti (2), feciali, vergini

(1) Non era questa veramente una classe di sacerdoti, ma una famiglia ateniese, fra la quale sceglievasi una sacerdotessa che occupava un distinto rango nel tempio di Eleusi, ed il cui particolare ministero era consacrato agli iniziati.

(2) Nome che gli ateniesi davano al supremo sacerdote di *Cerere*.

vestali, sacerdotesse come erano quelle di Diana in Tessaglia, pontefici massimi, padri patrati, re sacrificuli, augusti, sodali, titii, ed arvali, oltre molti altri che sarebbe infinito ricordare. I Flamini furono instituiti da Numa Pompilio per obbligare ai sacrificj il popolo ancora feroce. E secondo loro divise l'anno in dodici mesi. Uno di loro dedicò a Giove, ed ornollo di manto alle sedie curuli, uno instituì a Marte, ed un altro a Quirino. Furono chiamati Flamini dall' insegna che portavano in capo, e quasi ancora Filamini, ed altri gli dimandarono dalla forma dei capelli piramidali; anzi la mitra che portavano in capo si diceva flamina. Le vergini Vestali dal medesimo ordine erano tolte a custodire il fuoco continuamente nel tempio di Vesta dall' età di sei anni sino a dieci, e si sceglievano bellissime. Attendevano parte di loro ad imparare i sacrificj, e parte a farli. Erano portate in carro, ed i magistrati ad onorarle si levavano, anzi trovato a caso uno condotto alla morte lo liberavano. Givano vestite di abito lungo, ma onesto ed ornato. Dei Pontefici massimi il primo fu Marzio ordinato dall' istesso Numa. Egli era proposto a tutti i sacrificj, ed insegnava con quali ostie, in quali giorni, e tempj si dovessero fare i sacrificj. Il medesimo ordinò a Marte dodici Salj, e diedegli per insegna la toga trapunta, e di sopra innanzi al petto di metallo una piastra, commettendogli che portassero le armi celesti dette ancili (1), ed an-

(1) Ancile, *Ancilia*, scudo che *Numa* finse essere caduto dal cielo, durante una peste che desolava l'Italia, e dalla conservazione del quale dipendevano i destini dell' impero romano. Questo importante segreto gli era stato rivelato, diceva egli, da

dassero per la città cantando versi, e saltando, onde hanno preso il nome. E gli ancili erano certi scudi piccioli e rotondi, come dice Ovidio, de' quali n'era ornato intorno il tempio di Marte. Scrivono gl' istorici che dopo che furono scacciati i re, fu in loco loro dalla repubblica ordinato il re Sacrificulo, acciocchè facesse il sacrificio che si spettava ai re, e non ad altri: ed egli era sottoposto parimenti al pontefice massimo, nè mai sacrificava che non vi fosse il pontefice, l'augure, ed i triumviri epuloni (1). Si eleggevano ancora tre uomini a leggere i sacri libri, ed i detti della sibilla, i quali si dimandavano Sodali Titii (2), ed andavano in abito di soldati. Dicesi che ebbero origine da Romolo (3), siccome ancora i compagni detti Arvali (4),

Egeria, e dalle Muse. Per timore che non fosse rapito questo scudo egli ne fe' fare undici altri sì somiglianti, che era impossibile di riconoscerli. L'artefice, chiamato *Veturio Mamurio*, vi riuscì così bene, che lo stesso *Numa* non seppe più distinguerli. Questi scudi erano incavati da ambe le parti, ed erano della lunghezza di due piedi e mezzo. Egli ne fidò la custodia ai sacerdoti Salj. Chiunque intraprendeva la condotta di una guerra recavasi nel vestibolo del tempio di *Marte*, scuoteva gli scudi, indi toccava la lancia del Dio gridando: *Mars vigila*; *Marte svegliati*. Nel suo tempio custodivansi questi scudi. *Val. Max. l.* 1 *c.* 1, *Plutarco* in *Numa*, *Æneid. l.* 8 *v.* 664, *Tit. Liv. l.* 1 *c.* 20.

(1) Il loro numero che da principio era solo di tre, venne portato sino a dieci, dal che vennero le denominazioni di *Triumviri et Decemviri Epulorum*. Gli Epuloni avevano il privilegio di portare la veste ricamata di porpora come i pontefici, e dare le loro figlie per essere fatte vestali.

(2) Furono istituiti i *Sodales Titii* o *Titienses* da *Tito Tazio* per conservare i sacrificj dei sabini. *Tacito*.

(3) Il quale, dopo la morte di *Tazio*, per far piacere ai sabini confermò quel collegio.

(4) Erano dodici delle più distinte famiglie di Roma, e chia-

come scrive Plinio, i quali sacrificavano acciocchè i campi rendessero li frutti copiosamente: e la insegna loro era (come dice Gellio) una corona di spiche legata di dietro con una benda. E questi erano a cui appartenevano i sacrificj Lupercali, e Saturnali.

Eranvi i sacrifici Florali, che celebravano le meretrici l'ultimo dì di Aprile a Flora con ghirlande di fiori, e varie vesti, significando il lieto tempo, e la varietà dei fiori. Nei sacrificj che nell'Aventino si facevano alla Dea Bona non entravano uomini nel tempio. I sacrificj Baccanali si facevano (secondo Livio) di notte, ove l'uno e l'altro sesso nudo lordamente si mescolava. Si facevano ancora con corna di vitelli; perciocchè Penteo squarciato dalle baccanti, fu converso in questo animale e sacrificato (1). Il medesimo animale si sacrificava anco a suo figliuolo Priapo Dio degli orti. Nei sacrificj ordinati a Cerere i sacerdoti si vestivano di bianco, e di notte con facelle correvano; e per essere questa Dea tenuta Dea della castità, i sacerdoti senza

mavansi *Fratelli Arvali*. *Aulo Gellio* e *Sabino* dicono che i fratelli Arvali traevano la loro origine dai dodici figliuoli di *Acca Laurenzia* nutrice di *Romolo*. Essendo morto uno de' suoi figli, *Romolo* lo sostituì pigliando egli medesimo il nome di fratello *Arvale*. Da questo tempo fu sempre in Roma un collegio di fratelli *Arvali* in numero di dodici, i quali tenevano le loro radunanze nel tempio della Concordia. *Turnebo* dice che i limiti de' campi erano di competenza di questi sacerdoti, e che da questo officio derivava principalmente il loro nome.

(1) *Penteo* fu re di Tebe, figliuolo di *Agave* figlia di *Cadmo*. Questo principe, succeduto a *Cadmo* suo avo, erasi di già distinto con azioni piene di saggezza, allorchè ricusò di riconoscere *Bacco* come un Dio, e proibì a' suoi sudditi di tributargli verun culto. *Euripide* ed *Ovidio* narrano la tragica istoria di questo principe, che fu fatto a brani dalle baccanti, fra le quali trovavasi la stessa *Agave*.

bere vino sedevano sacrificandogli ostie di tre maniere, cioè tori, montoni, e porci. Nei sacrificj che nella festa solenne di Minerva si facevano ai tredici di Giugno, i sacerdoti con piffari e varj vestiti andavano attorno, non altrimenti che si facessero quando i romani si condussero a Roma travestiti ed ubbriachi. L'augure per quanto si vede ne' pili antichi per Roma portava un manto di sopra in foggia militare, e sotto una toga sino ai ginocchi; ed altrimenti era coperto tutto d'un manto lungo. Usavasi oltre di ciò ne' sacrificj di suonare alcuni piffari piccioli da uno solo, come ancora si vede nei pili, e massime quando si sacrificavano tori con le corna da due soldati chiamati Sodali e Titii. In tutti i sacrificj si usavano ghirlande; e però le vittime si coronavano di ellera, massime ne' sacrificj di Bacco suo inventore. E Virgilio scrive che Evandro nel sacrificare ad Ercole si coronava di ghirlanda di pioppo, che si chiamava erculea, siccome dedicata ad Ercole. Ed i Dei di Numa cioè Segesta detta dalle biade, e Seja dal seminare (1), si inghirlandavano di spiche, supplicandoli con una schiacciata salsa, e come dice Plinio, con farro abbruciato, perciocchè è più salutifero. E quinci non si gustavano le nuove biade, nè i vini prima che dai sacerdoti non fossero sacrificate le primizie.

Circa al modo di sacrificare appresso gli eniani in onore di Neottolemo in Tessaglia, scrive Eliodoro, introducendo Teagene per principe, che rappresenti

(1) L'agricoltura era presso i romani tanto onorata, che ogni età delle biade, se pure è permesso di così esprimerci, avea la sua particolare divinità.

l' istesso figliuolo di Achille, e per sacerdotessa di Apolline Carichia vergine, e per sacerdote Caricle, che prima si celebrava il sacrificio di cento buoi da uomini a ciò ordinati, i quali nel vestire e nei costumi rappresentavano uomini rozzi; e ciascuno aveva sopra la bianca camicia cinta una giubba; avevano la mano insieme con la spalla, e la poppa destra ignuda, e così andava schermendo con una scure da due tagli in mano. I buoi erano tutti negri, di collo robusto, e di corna acute semplici e dritte, l'uno dei quali era dorato, e l'altro inghirlandato di corone di fiori, ed avevano il palio che pendeva loro fin sopra le ginocchia. Seguiva dopo questi un'altra moltitudine di sacrificj, dove ognuno per maggiore ornamento conduceva d'ogni sorta di animali, ai quali andavano innanzi piffari e zampogne quasi cominciatrici ed annunciatrici del sacrificio. Dopo gli animali e suoi bifolchi seguivano le giovani di Tessaglia tutte riccamente ornate, con la veste di sopra discinta, e co' capelli sciolti; ed erano divise in due parti, quelle che andavano innanzi portavano panieri pieni di fiori e di frutti, e le altre pur panieri d'incenso, e di odorate speziarie, co' quali tutto il luogo empivano di soave odore: e così portando questi panieri in capo, procedevano ordinatamente in giro prese insieme per mano, di maniera che camminando carolavano, e cantavano insieme le lodi di Peleo in forma di canzone. Quindi veniva una compagnia di giovani col lor signore a cavallo, i quali erano cinquanta divisi in due parti, ed avevano in mezzo Teagene con una lancia in mano siccome principale nelle divine cerimonie. Fuori del tempio di Diana usciva la sacer-

dotessa vestita come dirò più basso, tirata da due buoi sopra una sedia posta in una carretta scoperta da ogni parte; e quivi entravano tutti nel tempio, e dopo fatte le cerimonie all'altare di Apolline Pitio da Teagene, e cantata la canzone dalle vergini, con funeral pompa da alcuni si circondava di lampadi il monumento di Neottolemo. E poi che i giovani avevano la terza volta rimossi i cavalli, le donne facevano un duro pianto, e gli uomini alzavano un grido pieno di allegrezza, ed in questo i buoi, gli agnelli, ed i capretti si uccidevano. Dove avendo un grandissimo altare carico di gran copia di legna, vi mettevano sopra tutte le estreme parti degli animali uccisi; e quindi il sacerdote Caricle offeriva la sacra bevanda ad Apolline; ed il principe presa la facella della sacerdotessa, poneva fuoco nell' altare, ed intanto che le fiamme ascendevano, il sacerdote faceva le orazioni, e dimandava dei fatti avvenire di Teagene; e questo sacrificio dopo quattro anni si costumava.

In generale abbiamo da sapere, che ai Dei celesti si sacrificavano vittime bianche, ai terrestri ed inferi nere, ma ai terrestri sopra gli altari, ed agl'inferi nelle cave. Agli Dei aerei ed acquei si sacrificavano volatili, ma agli acquei bianchi, ed agli aerei neri. Ai terrestri ed inferi si sacrificavano se non quadrupedi, e massime ai terrestri. Non si faceva sacrificio ad alcun Dio, se non con le cose a lui convenienti, e secondo il rito di quella religione. Onde nell' olocausto la vittima si consumava nel fuoco; nell' immolazione si spargeva il sangue salutare con cui si otteneva la salute; nel pacifico si cercava di ottenere la pace; nella laude di liberarsi dai mali e conseguir dei beni; nel gratulatorio

si riferivano le grazie, e così discorrendo negli altri. A Venere non si sacrificavano mai altri animali che colombi o becchi, con legna e ghirlande di fiori di mirto. E secondo che hanno lasciato scritto gli autori antichi, massime gli egizj, i greci, ed i romani, i quali hanno trattato degli arbori, dell' erbe, dei frutti, e dei fiori agli Dei dedicati; a Pallade si consacrava la civetta e la capra; a Giunone il pavone e la pecora; a Nettuno il cigno ed il cavallo; alla Dea Vesta l'ardea (1) ed il leone; a Diana la cornice (2) e la cerva; a Marte il pico ed il lupo; a Vulcano l'oca e l'asino; a Cerere il passero e la porca. Così degli arbori si sacrificava col mirto a Venere, con l'olivo a Pallade, col lauro a Febo, con la quercia a Giove, col ginepro a Giunone, col pomo a Cerere, col busso a Vulcano, col corniolo a Marte, con la palma a Diana, col pino a Vesta, con l'olivo a Nettuno, con la vite a Bacco, con l'ellera e col cipresso a Plutone, e col narciso alle Furie infernali, alle quali si sacrificavano le tortore.

Circa gli altari, alcuni erano mezzi forati col tramezzo piano, acciocchè vi si potesse accender sopra il fuoco, e nel forame si potessero gettar le reliquie delle sacre bevande. Alcuni altri erano tutti piani, ma avevano appresso una patella sopra uno scagno di rame o di oro per sostenere il fuoco; dei quali se ne usavano alcuni più larghi, altri più stretti, ed altri tondi, secondo i ministeri ai quali erano destinati: talvolta ancora facevansi i sacrificj solamente sopra i

(1) Uccello volgare detto Tarabuso.

(2) Cornacchia.

vasi con dentro il fuoco sostenuti da tre piedi fatti a gambe e piedi di diversi animali, come di serpi, leoni, capre, aquile, e cani. Ed in molti altari usavasi di mettervi sopra l'idolo levato in alto sopra un piedistallo. Era usanza dei romani nei sacrificj, come si vede nei pili antichi, di portar le insegne ed immagini con li dentelli di sotto, e quelle degli animali come delle aquile, ed ancora certe altre lavorate ai vasi con acceso in cima il fuoco. Onde bisogna avvertirsi di fare intorno nelle mani di quelli che sono a ciò ordinati, libri sacri, vasi d'oro e di argento, tazze, bacili, facelle, lampadi, mazze, scuri, bastoni, verghe sacre, ghirlande, coltelli, cassette di profumo, vasi di fiori, cornucopie, insegne di speranza, di vittoria, di pace, e simili: oltre di ciò fanciullini per pigliar certi augurj con fiori, piffari, corni, vasetti piccioli, cesti, frondi d'arbori a ciò appropriati, uccelli, ed animali da sacrificare. E finalmente si vogliono vedere le genti in gesti, come già dissi, divoti e ritenuti senza strepito alcuno, se così lo richiede il sacrificio. E sopra tutto si hanno da mostrar distinti i gradi di coloro che fanno i sacrificj. Perchè in alcuni (come si è detto) entrano principi e re, in altri plebei, in altri vergini, ed in altri meretrici. Ma perchè troppo lungo sarebbe il dichiarare le forme di tutti gli altri sacrificj, che restano per poterli comporre, basterà per ora di questi per esempio degli altri, i quali si potranno conseguire e dimostrare occorrendo per le pitture, siccome ha fatto il mirabile Polidoro, e Maturino quasi per tutte le facciate di Roma, seguendo la maniera antica nelle teste, nelle berre, ne' panni diversi,

ed in tutto quello che la natura può concedere a un corpo; siccome ha fatto anco nei trionfi, trofei, ed in diverse figure che egli ha fatto, seguendo la bellezza della maniera antica.

Ma tornando ai sacrificj, non lascierò di dir questo, che gli egizj avevano appresso di loro seicento sei sorte di sacrificj, i quali avevano attribuiti a ciascuna stella e pianeta co' loro particolari animali, che dicevano partecipare di quella mente divina a che ordinavano il sacrificio, siccome di sopra ho accennato di alcune. Ed appresso i greci, romani, ed altri popoli erano altre sorte di sacrificj, i quali si chiamavano Agonali (1), Dapsi, Eareacioni, Ecatombe (2), Ostie (3), Jacizii, Armilustri (4), Januali (5), Luper-

(1) Erano stati instituiti da *Numa* in onore di *Giano*, la cui festa celebravasi il 9 di gennajo. *Varrone* racconta che vi si sacrificava un montone.

(2) Sacrifizio di cento vittime, propriamente di cento buoi, ma che in seguito venne applicato ai sacrifizj di cento animali della medesima specie. La più celebre ecatombe è quella che offrì *Pittagora* in rendimento di grazie agli Dei per avere ritrovato la dimostrazione dell' ipotenusa; ma alcuni scrittori pretendono che questa consistesse in cento buoi di pasta, non permettendogli il suo sistema d'immolare animali viventi.

(3) Parola che deriva da *hostis* nemico, perchè ne' primi secoli sacrificavansi dei prigionieri agli Dei tanto prima, quanto dopo la vittoria. Secondo *Isidoro*, la cosa immolata appellavasi *ostia* allorquando trattavasi di piccioli animali; ma quando sacrificavansi dei tori ed altri grossi animali, allora chiamavasi vittima. Lo stesso autore aggiunge che l'*ostia* era propriamente quella che in generale sacrificavasi prima della battaglia, e la vittima quella che offerivasi dopo la vittoria.

(4) In latino *Armilustrium*, festa che celebravano i romani nel campo di Marte il 18 di ottobre con sacrificj per l'espiazione delle armi, e per la prosperità delle armate.

(5) Feste di *Giano* che celebravansi in Roma il primo giorno

cali, Lucali (1), Amnichi, Novendiali (2), Noctiluci (3), Palatiali (4), Pastilari, Populari, Proturni, Scenopegia (5), Stati, Rubigali (6), Solitaurali (7),

di Gennajo con feste, danze, ed altre pubbliche allegrezze. I cittadini in questo giorno, vestiti degli abiti più belli, ed i consoli in abito solenne, alla testa del popolo recavansi al Campidoglio per fare dei sacrifizj a Giove. Offrivano a Giano dei datteri, fichi, miele, ed una sorta di focaccia chiamata *Januale*. La dolcezza di tali offerte era risguardata come un simbolo di favorevoli presagj per tutto l'anno. Oltre gli scambievoli augurj che si facevano i cittadini il primo giorno di gennajo, erasi fra loro introdotto l'uso di reciprocamente regalarsi. Questi doni, chiamati anche *strene*, consistevano sovente in lampade di terra cotta, adorne di varie figure relative agli augurj che si volevano fare, e che erano considerati come altrettanti indizj di felicità: in quelle figure vedevansi delle monete, dei frutti gradevoli, e talvolta una vittoria. Molte di queste lampade sono state riportate nella loro figura da *Sante Bartoli*, e da *Passeri*.

(1) Festa romana che celebravasi il giorno 18 di luglio in un bosco sacro, chiamato *Lucus*, in poca distanza da Roma, in memoria dell' asilo che vi trovarono i romani, allorquando furono battuti dai galli.

(2) Sacrifizj e banchetti che facevano i romani per lo spazio di nove giorni in tempo di qualche pubblica calamità, sia per placare l'ira degli Dei, sia per renderli propizj prima d'imbarcarsi. *Tullo Ostilio* re dei romani istituì queste solennità, allorchè sul monte Aventino cadde una terribile grandine, la cui grossezza, durezza, ed i danni che ne seguirono fece supporre che fosse una pioggia di sassi.

(3) Durante la notte, i romani accendevano delle torcie nel tempio di *Diana Noctiluca* situato sul Palatino.

(4) O *Palatini*. Giuochi istituiti dall' imperatrice *Livia*, per essere celebrati sul monte Palatino in onore di *Augusto*.

(5) Festa degli ebrei detta *dei tabernacoli*.

(6) Presso la porta Viminale eravi un bosco dedicato alla Dea *Robigo* o *Rubigine*, ove abbruciavansi, durante le *Robigalie*, le viscere del cane e della pecora che si erano immolate. *Ovidio* ne parla ne' suoi *fasti IV* 707.

(7) Sacrificj che faceano i Censori dopo di aver chiuso il

Fontinali (1), Parentali (2), Inferie (3), Consuali (4),

censo, ossia l'enumerazione del popolo. Istitutore di questo sacrificio fu il re *Servio*. Dopo di aver chiuso il censo, ossia l'enumerazione del popolo romano, fece egli condurre una troja, un agnello, ed un toro intorno al popolo raccolto nel campo di Marte, pretendendo con siffatta cerimonia di purificarlo, immolando poscia quei tre animali.

(1) Feste romane in onore delle Ninfe che presiedono alle fontane. Il giorno 13 di ottobre era stabilito per tali feste. Si celebravano ad una delle porte, che appellavasi *Fontinalis*. Quel giorno gittavansi nelle fontane delle ghirlande, con cui in seguito venivano coronati i fanciulli.

(2) Solennità e banchetti che gli antichi facevano nella circostanza dell' esequie dei loro parenti ed amici. *Ovidio* (*Fast.* 2) ne attribuisce lo stabilimento ad *Enea*; altri a *Numa*. In tali solennità univansi non solo i parenti del defunto, ma eziandio gli amici, e ben di sovente vi accorrevano tutti gli abitanti dei diversi distretti ov' esse avevano luogo. I latini celebravano questa festa nel mese di maggio, ed i romani in quello di gennajo. Gli uni e gli altri facevano in que' giorni de' grandi banchetti, in cui quasi sempre non distribuivansi che dei legumi.

(3) Sacrificj o offerte che gli antichi facevano sulle tombe degli estinti. Le vittime umane, i gladiatori che a loro succedettero, gli animali immolati, chiamavansi coll' istesso nome. In questi ultimi sacrificj sgozzavasi una bestia nera, il suo sangue spargevasi sulla tomba, vi si versavano delle tazze di vino, e di latte caldo, vi si gittavano dei fiori di papaveri rossi, e si finiva la cerimonia col salutare, ed evocare i mani del defunto; finalmente se non versavasi che del vino, si dava a quella libazione il nome di *Inferium*.

(4) Feste in onore del Dio *Conso* o *Nettuno*, che si celebravano con magnifiche cavalcate, perchè *Nettuno* era tenuto come il primo che aveva insegnato l'uso dei cavalli. Si attribuiva la prima istituzione di questa festa ad *Evandro*, e il suo rinnovamento a *Romolo*, il quale volle far credere che lo stesso Dio del consiglio gli avesse ispirato l'idea del ratto delle sabine. *Plutarco* osserva che in quel giorno i cavalli ed i muli non lavoravano, e venivano coronati di ghirlande. *Festo* pretende che le cavalcate si facesse con muli. L'antico calendario romano pone la celebra-

Ornee (1), Lampterie (2), Amburbie (3), Ambarvalie (4), Thii (5), Olocaustoma, Orgie (6),

zione di questa festa alli 17 del mese di agosto. Si fu in questi giuochi che *Romolo* fece rapire le sabine. *Varrone de ling. lat. l.* 5 *c.* 3, *Festo de verb. signif.*

(1) Festa di *Priapo*, la quale doveva essere specialmente celebrata dagli Orneati; ma era con maggior magnificenza solennizzata a Colofone città di Jonia. Il Dio non vi avea per ministri se non se delle donne maritate.

(2) Festa notturna che celebravasi a Pellene, città dell' Acaja, in onore di *Bacco*, soprannominato *Lamptero*, perchè gli assistenti a questa solennità portavano delle torcie. In quest' occasione oltre la grande notturna illuminazione, eravi un' immensa profusione di vino, che distribuivasi ai passeggieri. *Pausania* 4, c. 21.

(3) In latino *Amburbia* dalla parola *ambire* fare il giro, ed *urbs* città. Nome che davano i romani ad una festa religiosa, che consisteva in una processione intorno alle mura della loro città e intorno ai campi vicini. Durante questa processione cantavano degl' inni in onore di *Cerere* per ottenere dalla Dea un buon raccolto. Le vittime condotte intorno alla città portavano lo stesso nome.

(4) Le stesse che *Amburbie*, con questa differenza, dice *Servio*, che le prime erano le feste che celebravansi nel circuito di Roma, e le seconde quelle che avevano luogo nel suo territorio.

(5) *Thia* figliuola di *Castalio* figlio della *Terra* fu la prima ad essere onorata del sacerdozio di *Bacco*, e che celebrò le orgie in onore di quel Dio, daddove è derivato che tutte le donne che hanno poscia praticato le stesse cerimonie sono state chiamate dal suo nome, *Tiadi*.

(6) Davasi questo nome alle feste che celebravansi con molto strepito, con tumulto e confusione: tali erano quelle di Bacco, Cibele, e Cerere. Le *orgie* di Cerere e di Bacco andavano sovente insieme; ma celebravansi principalmente in onore di Bacco, e in memoria del suo viaggio nelle Indie. Esse ebbero origine in Egitto ove *Osiride* fu il primo modello del Bacco dei greci, daddove passarono in Italia, nelle Gallie, e quasi in tutto il mondo conosciuto. Le *orgie* di Bacco si celebravano ogni tre anni, d'onde

Vinali (1), ed oltre di queste vi erano delle altre che

ne venne l'epiteto di *trieterica*, che dà loro *Virgilio* (*Georg.* 4) Rad. *tris*, tre; *etos*, anno.

Da principio le *orgie* erano accompagnate da poche cerimonie. Portavasi soltanto in processione una brocca di vino con un ramo di sermento; poscia veniva il becco il quale sacrificavasi come un animale odioso a Bacco, perchè devastava le viti; indi compariva il misterioso canestro seguito dai Fallofori. Ma tale semplicità non durò lungo tempo, ed il lusso dalle ricchezze introdotto, passò nelle religiose cerimonie. Nel giorno destinato a questa festa, gli uomini e le donne coronati di edera, coi capelli sparsi, e quasi ignudi, correvano per le strade gridando come forsennati: *Evohe Bacche ecc.* In mezzo a quella truppa vedeansi degli uomini ubbriachi vestiti da Satiri, da Fauni, e da Sileni, facendo morfie e contorcimenti, in cui niun riguardo aveasi al pudore. Veniva poscia una truppa montata sopra degli asini, seguita da Fauni, e da Baccanti, da Oreadi, da Mimalonidi, Danaidi, da Ninfe, e da Titiri che dei loro urli faceano la città rimbombare. Dietro quella tumultuosa truppa portavansi le statue della Vittoria, ed alcune are a forma di ceppi di viti, coronate di edera, ove fumavano e l'incenso ed altri aromati. Dopo questi venivano parecchi carri carichi di tirsi, d'armi, di corone, di botti, di brocche, di tripodi ec. Poscia vedeansi seguire alcune giovani donzelle portanti i canestri in cui erano rinchiusi i misteriosi oggetti della festa, ed è perciò che erano chiamate cistofore; eran esse accompagnate dai Fallofori con un coro di Itifallofori abbigliati da Fauni, i quali contraffacevano delle persone ubbriache, e cantavano in onore di Bacco alcuni inni degni delle loro funzioni. Tutta quella processione era chiusa da una truppa di Baccanti coronate di edera intrecciata di rami di tasso e di serpenti. In mezzo a tali feste alcune donne ignude si percuotevano a colpi di sferza; altre laceravansi la pelle; vi si commettevano finalmente tutti i delitti che dall'ubbriachezza, dall'impunità, e dalla più sfrenata licenza possono essere autorizzati. Quindi la suprema autorità si vide costretta di proibirne la pratica. *Diagonda* le abolì a Tebe, ed un *Senatus consulto* che apparve in Roma l'anno 566 della sua fondazione, le proibì sotto pena di morte e per sempre in tutta l'estensione del romano impero.

(1) Feste che si celebravano a Roma due volte l'anno, sul

chiamavansi Laziari (1), Ginetie, Pamilie (2), Bac-

finire di aprile, e alla metà di agosto. Le prime, dice *Plinio*, istituite per assaggiare i vini, punto non riguardavano la conservazione delle vigne: le seconde si celebravano per avere un tempo esente dalle tempeste, e proprio alla vendemmia. Il Flamine Diale incominciava a Roma la vendemmia, e, dopo di avere ordinato che si raccogliesse il vino, sacrificava a Giove un' agnella. Nell' intervallo in cui la vittima era divisa, ed in cui le interiori veniano date ai sacerdoti per metterle sull' altare, il Flamine incominciava a raccogliere il vino. Le sacre leggi tusculane proibivano di trasportare il vino in città prima che fossero celebrate *le vinali*. Prima di assaggiare il vino nuovo, si facevano con esso delle libazioni a Giove. Riguardo poi alle *vinali* di agosto, eran esse consacrate a Venere, e si celebravano per chiedere agli Dei un tempo alla vendemmia favorevole.

(1) Festa istituita da *Tarquinio* il superbo in onore di Giove Laziale. Avendo questo principe conchiuso un trattato di alleanza coi popoli del Lazio, divisando egli di assicurarne la perpetuità, propose di edificare un tempio comune, ove tutti gli alleati romani, latini, ernici, e volsci, si adunassero ogni anno per far ivi una fiera, trattarsi reciprocamente gli uni e gli altri, e celebrarvi insieme delle feste e dei sacrifizj. Tale fu l' istituzione della Laziara. *Tarquinio* non aveva destinato per quella festa che un giorno solo; i primi consoli ne stabilirono un secondo, dopo che ebbero confermato l'alleanza coi latini. Ne venne aggiunto un terzo allorquando il popolo romano, che si era ritirato sul monte sacro, ritornò in città; ed un quarto finalmente, dopo che fu calmata la sedizione insorta fra i plebei ed i patrizj nella circostanza del consolato. Questi quattro giorni erano quelli che si chiamavano *ferie latine*: e tutto ciò che facevasi, duranti queste ferie, cioè feste, offerte, sacrifizj, tutto chiamavasi *Laziara*. I popoli che avevano parte alla festa vi portavano gli uni degli agnelli, gli altri del formaggio, alcuni del latte, o qualche altro liquore proprio per le libazioni.

(2) Feste in onore di Osiride, istituite in memoria di Pamila nutrice di lui, e che si celebravano dopo la raccolta. Vi si portava una figura di Osiride molto somigliante a quella di Priapo, perchè Osiride, ossia il Sole, era riguardato come il Dio della riproduzione.

canali (1), Trieterici (2), Liberali (3), Cereali (4),

(1) Si conoscono eziandio sotto il nome di *Orgie*. *Vedi la nota* 6 *a pag*. 293.

(2) Lo stesso che *triennali*. Feste che di tre in tre anni celebravansi in onore di Bacco in memoria della sua spedizione nell'Indie, la quale durò tre anni. *Vedi nota suddetta*.

(3) Feste diverse dalle Baccanali, che celebravansi a Roma in onore di Bacco nel giorno 17 marzo. In queste feste licenziose, conducevasi per la citta, e pei campi un carro che portava un *Fallo* in trionfo. La città di Lavinio distinguevasi in questo genere, poichè eravi consacrato a queste feste un intiero mese. Vi si tenevano i più osceni discorsi sino a tanto che il carro avesse traversata la pubblica piazza, e fosse giunto al luogo che gli era destinato. Allora la più onesta fra le matrone della città doveva incoronare quel simulacro dinanzi agli occhi degli astanti. In questa guisa credevasi di rendere il Dio Libero favorevole alle seminagioni, e di allontanare dalla terra gl'incantesimi ed i sortilegj. Alcune vecchie donne, coronate di edera, stavano sedute alla porta del tempio di Bacco, avevano dinanzi ad esse un focolare, e dei liquori composti di miele, ed invitavano i passaggieri a comperarne per fare delle libazioni a Bacco, gittandoli nel fuoco. In quel giorno mangiavasi in pubblico, e ciascuno aveva la libertà di dire tutto ciò che voleva.

(4) Feste in onore di Cerere, instituite da *Trittolemo*, in memoria dell'essere stata Cerere inventrice dell'arte di coltivar le biade, e di farne il pane. In Atene si celebravano due feste di questa specie, l'una chiamata *Eleusinia*, l'altra *Tesmoforia*. Si immolavano porci a cagione de' guasti che fanno ai beni della terra, e si facevano libazioni di vino dolce. Esse passarono in Italia sotto l'edilità di *Memmio*, il quale fu il primo che le introdusse in Roma. Presso i romani questa festa principiava in aprile, durava otto giorni, e si celebrava nel circo. Vi si facevano corse e combattimenti a cavallo. Si credeva che la festa, per essere accetta alla Dea, dovesse essere celebrata da persone che non fossero in lutto, e non avessero assistito a funerali; e però l'anniversario delle *cereali* fu ommesso allorchè si sparse la notizia della battaglia di Canne, perchè cadde in un tempo in cui tutta la città era in lutto; ommissione alla quale si riparò poi dopo la seconda guerra punica, con la maggiore magnificenza. La festa si celebrava

Tesmoforii (1), Adonie (2), Quinquatrie (3), Lame-

dalle cittadine romane, le quali vestivano di bianco; al pari degli uomini, i quali ne erano semplici osservatori: esse andavano con torcie per indicare i viaggi che fece Cerere onde ritrovare la figlia.

(1) *Vedi la nota superiore*. Tesmofora cioè *legislatrice* era il soprannome di Cerere, onorata sotto questo nome in parecchi luoghi, perchè aveva essa insegnato agli uomini di vivere in società, ed aveva dato loro delle leggi.

(2) Feste che celebravansi in onore di Adone, e che duravano otto giorni. In Alessandria, la regina o la più distinta fra le cittadine, portava in giro la statua di Adone, accompagnata da cittadine del primo ordine, che portavano ceste piene di focacce, vasi di profumi, fiori, rami d'alberi, ed ogni sorta di frutti. Questa processione terminava con altre donne che portavano de' preziosi tappeti, sovra i quali erano due letti ricamati d'oro e di argento, l'uno per Venere, e l'altro per Adone. Vi si vedeva la statua del giovin principe tinta di un pallore mortale, che non ne alterava però la bellezza. Fra le altre cerimonie è degna di osservazione la seguente. Portavasi un vaso pieno di terra, nel quale era seminato del grano, e vi erano posti fiori, erbe, frutti, arboscelli, e lattughe; questo vaso chiamavasi *il giardino di Adone*, e terminata la cerimonia gettavasi nel mare od in qualche fontana. Era una specie di offerta fatta ad Adone, e chiamavasi *Cathedra. Plut. in Nic.*, *Amm. Marcell. l.* 22 *c.* 9, *Selden. de Diis Syriis l.* 2 *c.* 11, *Meursio ecc.*

(3) Nome dato a due feste in onore di Minerva. La prima celebravasi il 19 di marzo, e durava cinque giorni. Nel primo giorno, che indicava quello della nascita della Dea, non si permettevano combattimenti sanguinosi. Duranti gli altri quattro si davano dei combattimenti di gladiatori nel circo, o nell'anfiteatro, per onorare la divinità che presiede alla guerra. La seconda festa, chiamata *quinquatria minore* celebravasi il giorno 13 del mese di giugno, ed era particolare ai suonatori di flauto, i quali correvano in quel giorno per la città mascherati e in abiti da donna. Questa seconda festa non durava che un giorno o tre, secondo alcuni autori. La festa delle *quinquatrie* prese questo nome sia perchè durasse cinque giorni, sia perchè si terminasse colla purificazione degl'istromenti di musica che servivano ai sacrificj, im-

tali, Palilie (1), Opalie (2), Diapali, Diasie (3), Qui-

perocchè gli antichi latini dicevano *quinquare* per *lustrare*, purificare. Questa festa era particolare alla gioventù, e gli scolari facevano in quel giorno dei doni ai loro precettori.

Domiziano instituì dei giuochi in onore di Minerva, e che chiamavansi *quinquatri*. Si celebravano sulla montagna d'Alba, e si rinnuovavano ciascun anno. Alle caccie straordinarie, alle processioni, agli spettacoli, di cui questo principe abbellì questi giuochi, aggiunse dei certami di poeti e di oratori. La corona del poeta che riportava il primo premio, era ornata di bendelle e di foglie d'oro. Il secondo premio era una semplice corona d'ulivo. *Mem. dell'Accad. delle Iscriz. t.* 13.

(1) Pale, Dea de' pastori; le mandre erano sotto la sua tutela. Aveva essa una festa chiamata *palilia*, che celebravasi tutti gli anni nelle campagne il giorno 19 di aprile. I contadini avevano in quel giorno tutta la cura di purificarsi con profumi; purificavano eziandio le stalle e gli ovili, poscia offerivano dei sacrificj alla Dea consistenti in latte, vino cotto, e miglio. La festa terminava con fuochi di paglia, ed i giovinetti vi saltavano sopra al suono di flauti, di cembali, e di tamburi. Tutte queste cerimonie vengono descritte da *Ovidio*, il quale è d'opinione che in quel giorno stesso sia stata fondata Roma.

(2) In onore della Dea Opi celebravasi a Roma questa festa tre giorni dopo le *Saturnali*. Celebravansi queste due feste nello stesso mese, perchè Saturno ed Opi erano sposi, e perchè i romani erano loro debitori dell'arte di seminare il frumento, e di coltivare i frutti, quindi tali feste non avevano luogo se non se dopo il tempo della messe, e dopo l'intera raccolta delle produzioni della terra. Invocavano quella Dea, sedendo per terra, per indicare che era ella stessa la terra, e la madre di tutte le cose. In tale circostanza davansi dei banchetti agli schiavi, che durante l'anno erano stati occupati ai lavori della campagna.

(3) Feste di Atene in onore di Giove Melichio, cioè propizio. Scopo di questa festa si era di pregare il Dio perchè allontanasse i mali da'quali erano minacciati. Celebravasi fuori del ricinto della città, e vi concorreva gran moltitudine di popolo, che vi affettava una profonda tristezza. Questa festa era accompagnata da una fiera assai rinomata. Gli ateniesi, soggiunge il *Millin*, vi si distinguevano con gran numero di sacrificj, e più ancora per la gio-

rinali (1), Cocitii (2), Veturnali, Dianataurici (3), Teonii, Ormi (4), Nemei (5), Miiaci, e Palogici, dei quali basterà avere accennati i nomi per non andare in infinito.

CAPITOLO XLIII.

Composizioni di trionfi.

Conciosiachè sempre ai pittori ricchi e copiosi d'invenzioni, che hanno le mani pronte al disegno, siccome esperti e bene intendenti dell' arte, non meno di qual' altra si voglia vera composizione sia piaciuta quella dei trionfi, come si vede per alcuni disegni e frammenti di alcuni, e per molte opere di altri, qual' è il trionfo di Cesare di Andrea Mantegna in Mantova, quello di Furio Camillo nella sala del consiglio di Fiorenza del Salviati, quello di Bacco in Roma di Daniello Ricciarelli, ed un altro di Bacco e di Sileno in Ferrara di Tiziano, e parimenti uno del suo maestro Giovanni fratello di Gentile Bellino, e molti di Po-

condità e per la delicatezza dei banchetti, che davansi vicendevolmente. Tristezza e banchetti! Siffatto alternare era alquanto bizzarro.

(1) Feste istituite da *Numa* in onore di *Quirino*, che si celebravano il 13 innanzi alle calende di Marzo.

(2) Feste in onore di Proserpina rapita da Plutone.

(3) Sacrificj che si faceano in onore di Diana Taurica.

(4) *Ormo*, una delle danze principali dei lacedemoni, nella quale alcuni giovani ed alcune donzelle, alternativamente disposti, e tenendosi tutti per la mano, danzavano in giro.

(5) Vedi la nota 3 a pag. 259.

lidoro e Maturino in Roma in diverse facciate: però non voglio mancare di prescrivere alcun ordine del comporli.

Ed a ciò più perfettamente fare, farà mestiero ripetendo la cosa un poco più altamente, dire d'onde avesse origine il trionfare, a qual fine fosse instituito, come, ed in qual forma si disponessero i trionfi, e come vadano composti secondo le istorie, di spoglie, di trofei, e di nazioni vinte, così nei trionfi degli uomini, come degli Dei. Scrivono Diodoro, Plinio, e Solino, che l'uso del trionfare dei nemici fu ordinato dal padre Libero, dimandato altrimenti Bacco. Imperocchè carico di spoglie, di diversi popoli trionfò, massime degl' indj, di Penteo re, e di Licurgo; facendosi vedere sopra un bellissimo elefante quando tornò vincitore dell' India; dove tutti gridavano, e potevano rimproverare i vizj del trionfatore coronato d'una ghirlanda di ellera, che egli primieramente allora cominciò a tessere per farne corona. Onde Alessandro Magno imitandolo, quando ritornò vincitore dall' India, volle che tutto il suo esercito si coronasse di cotal fronda. Ma perchè Bacco trionfò diversamente, vi si ha partitamente d'avvertire: conciosiachè quando si finge trionfando in abito femminile, come dice Filostrato, andare da Arianna con bella veste purpurea coronato di rose, vi si hanno da mettere intorno femmine ardite e feroci, vaghe Ninfe, Sileni, Satiri, Silvani, i quali come scrive Strabone, erano i ministri e seguaci suoi. Questo trionfo si chiamava il coro, e la compagnia di Arianna che tutta andava seguitando il Dio con lodi liete, come si legge appresso Catullo

Altri scuote fra lor tirsi ederosi,
Altri d'un bue spezzato i brani addenta,
Altri d'attorte serpi si ricinge,
Ed altri ha cavi cesti, e l'orgie ascose
Celebra, l'orgie vietate ai profani.
V'ha chi batte i timballi a palme aperte,
Chi desta i dolci bronzi tintinnanti,
E v'ha chi rimbombar fa roche trombe,
O con fiero stridor barbare tibie. (1)

Fra le cose sue sacre portavano il crivello in queste maniere di trionfi allegri e di pace. Scrive Diodoro, che Bacco si rappresentava con belle vesti, molli e delicate, tutte dipinte a fiori. Il suo carro era circondato, e coperto di viti, come scrive Stazio, ed era tirato da due tigri sparse di vino con le briglie a' mostacci; dall' una parte e dall' altra vi erano le pantere, e le sue Ninfe baccanti avevano intorno pelli di volpi, di pantere, e di tigri, portando in mano il tirso, e spargendo i crini al vento cinti talvolta di ghirlande d'ellera, e talvolta di bianco pioppo. Sovente anco gli ornavano il carro, lo scudo, le aste, e gli altari di ghirlande, o rami di foglie di fico, delle quali per lo più Bacco si coronava nei giorni che allegramente trionfava, e soleva mostrarsi nella veste bassarea (2) alla foggia di Lidia, come ho detto altrove. Cotali hanno da essere rappresentati i trionfi di Bacco allegro ed amator di pace, con le circostanze che convenien-

(1) Delle *nozze di Peleo e Teti* LXIII. traduzione di *Luigi Subleyras.*

(2) Specie di veste lunga, chiamata dai traci *bassaras*, fatta di pelli di volpe, che Bacco soleva portare ne' suoi viaggi.

temente gli possono appartenere. Ma nei trionfi di guerra e di vittorie ha da condurre nemici vinti in trionfo, prigioni con le spoglie ed armi loro, ed in somma ha il pittore da procedere del tutto diversamente. In tutti i luoghi però ha da essere mostrato bello, svelto, e di membra ben disposte, non come molti fanno, massime i barbari, grosso e grasso, persuadendosi che egli sia ebbro, come sono loro per avventura.

Quest' uso di trionfare dopo Bacco, di subito appresso molti popoli cominciò a frequentarsi. Onde gl' imperatori cartaginesi avendo bene condotto l'esercito eran soliti trionfare. Però dice Giustino, che Asdrubale ferito rinunciando l'imperio al fratello Amilcare, aveva già trionfato quattro volte. Appresso i romani è noto che cotal uso di trionfare venne in tanta riputazione, che in ciò avanzarono tutte le altre nazioni. Perciocchè da principio Romolo fondatore di Roma, come scrive Dionisio, primo di tutti superato Acrone re dei ceninesi, entrò nella città coronato di lauro, tirato da quattro cavalli, e consacrò a Giove Feretrio le spoglie nemiche. Crescendo poi di tempo in tempo l'uso, scrivono Livio e Plutarco, che Furio Camillo trionfò sopra un carro dorato tirato da candidissimi cavalli; e secondo Plinio trionfò dipinto di minio: il qual' uso passò poi agli altri trionfanti. Di ciò parlando Gellio, scrive che il trionfatore si ornava il capo di una corona d'oro, i prigioni carichi di catene seguivano il carro, e precedendo il Senato ascendevano nel Campidoglio, e sacrificato nel tempio di Giove un bianco toro, a casa ritornavano. Era ancora appresso i romani un altro modo di trionfare men solenne, che

propriamente si dimandava ovazione, perciocchè (come dice Plutarco nella vita di Marcello) vi si sacrificava una pecora. Questo trionfatore di vili nemici, uccisor di pochi, e spargitor di poco sangue, secondo Plinio, si coronava di mirto, andava a cavallo seguito da soldati fino al Campidoglio (1), ove si sacrificava la pecora. Ma i lacedemoni, per non tacere quest' altra maniera di trionfo, riferente Plutarco, altrimenti usavano. Conciosiachè avendo con inganno compito una guerra, sacrificavano un toro; ma se con armi e vera forza, un gallo. Ora seguendo degli ovanti, Massurio Sabino citato da Gellio dice, che andavano a piedi, seguitati dai soldati, e da tutto il Senato. Il primo che trionfando in questo modo entrasse in Roma, scrive Plinio, che fu Postumio Tuberto (2). Le corone dei trionfanti in ogni tempo furono sempre di lauro, e degli ovanti, come ho detto, di mirto.

Nei trionfi colui che prima era asceso sopra le mura, o che primo era entrato combattendo negli alloggiamenti dei nemici, si ornava di una corona detta castrense; chi primo era saltato nelle navi nemiche, riportava una corona che si chiamava navale (3): l'una e l'altra era d'oro, ed era donata loro dall' impera-

(1) Vestito soltanto di una veste bianca con orlo di porpora.

(2) Console nell' anno 252 di Roma. Gli fu decretato tale onore per la vittoria ch' ei riportò contro i sabini.

(3) *Giusto Lipsio* distingue due sorte di navali corone, l'una semplice, e l'altra guernita di speroni di navigli. Secondo lui, la prima davasi comunemente ai più infimi soldati; la seconda *rostrata*, di molto maggior gloria, non concedevasi fuorchè ai generali, o ammiragli che avessero riportato qualche ragguardevole navale vittoria.

tore trionfante, in segno dell' impresa che avevano fatto. Eravi la corona ossidionale, che si donava a quel capitano che aveva liberato dall' assedio o città, o campo di suoi, ed era di gramigna. La corona civica era di colui che in guerra avea salvato un cittadino dalla morte, la quale gli veniva donata da chi era stato salvato, ed era di quercia, in segno che egli aveva posto a rischio la vita per lui. Molte ne riportò Coriolano, come si legge nella sua vita, siccome di tutte le altre, per le illustri sue virtù. Quest' uso di coronare i cittadini, secondo Valerio, fu prima introdotto dagli ateniesi per accrescere maggiormente in loro ed accendere la virtù.

Quanto alla forma de' trionfi, riferirò per esempio di tutti gli altri che si celebravano dai romani, quello di Paolo Emilio, siccome lo descrive nella sua vita Plutarco. Il popolo romano era vestito tutto di vesti bianche, e s'era adunato nei teatri equestri, chiamati da lui archi, ed in certi altri luoghi fatti per questo intorno al foro di legnami, ed in molti altri luoghi di Roma, per li quali aveva a passare Emilio, per vedere il trionfo. Tutti i templi di Roma erano pieni di ghirlande, e di soavi odori, e gran moltitudine di certi ministri che portavano in mano bacchette, sgombravano le genti dalle strade, acciocchè restasse libera e spedita la via per il trionfo, che fu celebrato con tanto concorso, che appena bastò un giorno al passare dei segni militari, delle tavole dipinte, e delle statue di marmo che furono portate sopra duecento cinquanta carri: ed il secondo giorno furono portate sopra i carri medesimamente le bellissime ed or-

natissime armi dei macedoni, che erano di ferro splendido e polito, ed in tal modo fatte, che quella vittoria pareva acquistata più presto per fortuna che per altro; ciò erano elmi, scudi, corazze, schiniere, e certi altri scudi piccioli e rotondi, i quali solevano usare i cretensi, certe altre armi di quelli di tracia, circassi, freni di cavalli, spade nude, e certe armi che si chiamano sarisse (1), così ordinate che quelli che le avevano acquistate ancor le riguardavano con paura. Dopo le armi seguitavano tre mille uomini, i quali portavano medaglie di argento in trecento cinquanta vasi, che erano ciascuno di tre talenti, ed erano portati da quattro uomini. Gli altri portavano vasi di argento, tazze, boccali, e calici ornatissimi, e di gran peso. Il terzo giorno allo spuntar dell' aurora in prima comparirono i trombetti, suonando non soave ovver piacevole suono, ma orrido e militare. Dopo loro erano menati cento e venti buoi, con corna dorate ornate di fronde e di certe ghirlande, da alcuni giovanetti accinti in modo come se volessero fare il sacrificio; ed alcuni altri mammoli portavano certe patene d'oro e di argento, che nel sacrificio si usavano. Venivano dietro costoro quelli che portavano le medaglie d'oro nei vasi di tre talenti, come di quelli d'argento abbiam detto. Questi vasi furono ottantatre, dopo i quali seguivano coloro che portavano un boccale di

(1) *Sarissa*, lancia dei macedoni, osservabile per la sua lunghezza. *Eliano* (*Tact. c.* 14.) dice, che in origine aveva sedici cubiti, ma che a' suoi tempi non se ne faceva che di quattordici. La portarono anche i soldati romani, i quali così armati chiamavansi *sarissofori*.

oro fatto da Emilio di dieci talenti, tutto ricamato di pietre preziose. Ed oltre questi venivano quelli che portavano i vasi Antigonidi, Seleucidi, e Tericlei, e tutti gli altri arnesi d'oro, de' quali servivasi Perseo quando pranzava. Quindi procedeva il carro di Perseo e le sue armi, e sopra loro la sua corona; e dopo alquanto spazio erano menati i figliuoli di Perseo accompagnati da una moltitudine di loro balii e maestri, i quali piangendo stendevano le mani verso i cittadini romani, insegnando a fare il medesimo ad essi fanciulli che erano tre, due maschi ed una femmina, che per la tenera età non potevano conoscer la loro fortuna, tutto che commovessero a misericordia tutto il popolo sì che si videro molti a gettar lagrime. E mentre passarono loro ogni cosa fu piena di dolore insieme, e di letizia. Perseo dopo questi seguitava vestito di negro in piedi portando le pianelle secondo il costume della sua patria, e per la grandezza dei suoi mali andava d'ogni cosa pauroso, e molto conturbato nella mente sua, e dietro lui veniva la mesta moltitudine de' suoi famigliari ed amici, riguardando lui con gran compassione, e con gran pianti, per modo che molti dei romani erano costretti per pietà a lacrimare. Succedevano le corone d'oro, le quali le città di Grecia avevano date ad Emilio in premio della sua virtù, le quali erano in numero di quattrocento. E dopo seguitava Emilio in un carro ornatissimo, uomo veramente che, oltre la pompa e la gloria di quel trionfo di Macedonia, con la maestà della sua presenza avrebbe dato sommo piacere a ciascuno che lo avesse veduto. Andava vestito con una porpora ricamata e tessuta con oro, e portava in

mano una palma di lauro; e similmente le sue genti d'arme portavano in mano un ramo di lauro; e secondo l'ordine delle legioni, delle squadre, e delle compagnie andavano appresso al carro di Emilio, cantando tutti in versi in lor lingua le lodi sue.

Dalla forma di questo trionfo, per non essere in ciò troppo diffuso, si potrà come dissi cavare in generale il modo di comporre qualunque altro trionfo, avvertendo solamente in particolare ai costumi dei vinti, e le cose principali che erano appresso di loro, le quali hanno sopra tutto da essere rappresentate nel trionfo; come in quello dell' antico Tarquinio si videro le spoglie acquistate dai nemici; ed in quelli di Pompeo le spoglie dei pirati, di Mitridate, di Aristobolo, e di Tigrane con maggior fasto e pompa, che fossero stati mai prima celebrati altri trionfi. Imperocchè vi furono, come racconta Plinio, le statue di argento di Farnace re di Ponto, e di Mitridate suo padre, le carrette d'oro e di argento, un vaso d'oro con due gemme grandissime, una luna d'oro di 30 pesi, tre letti d'oro con pietre preziose, tre stendardi d'oro, trentatre corone d'oro parimenti distinte di gemme, un monte d'oro quadro con cervi, leoni, e pomi d'ogni sorta, tavole, e tavolieri di pietre preziose. Eravi, secondo Plutarco nella sua vita, tutte le provincie, città, e castelli in figura, le quali egli aveva acquistate, sopra tavole, ed anco secondo l'uso di quei tempi, di basso rilievo, e d'oro, e di argento portate sopra bastoni; e dopo seguirono i re, e le regine prigioni. Onde si può comprendere quanto diversi siano tra di loro i trionfi, atteso che si legge ancora che i trionfi di Cesare, dei

quali ne ottenne quattro in un mese, furono tutti diversi l'uno dall' altro, secondo che le nazioni da lui superate erano diverse e varie, e comparve sempre coronato di lauro con un ramo di quello nella destra mano. Così leggendo si troverà dei trionfi di Ottavio, e di tutti gli altri. E chi vuol sapere più accuratamente di questi trionfi, vegga negli archi trionfali, e nelle altre anticaglie di Roma, dove vedrà la superba forma delle carrette discoperte, e parimente ne' rovesci delle medaglie antiche, e degli istrumenti, sopra quali si portavano le armi, ed i trofei, siccome ha osservato Giulio Romano il gran disegnatore, il Rosso, Perino del Vaga, il Bologna, Luca Cambiaso, e Carlo Urbini (1), tutti degni inventori di tali trionfi bellici. Dei quali l'Urbini ne ha disegnato continuando l'uno all' altro variatamente più di cento pezzi, dove si veggono tutte le ricchezze che bisognano in ciò al pittore, così di abiti, come di vasi, armi, istromenti, e di tutto il resto che si usava trionfando dagli antichi, ed ancora dei prigioni e schiavi, che in tali trionfi si rappresentano. Non ristarò di nominar quelli, oltre agli altri dei quali dipinse Lazzaro Calvi (2) in Genova

(1) Pittore di Crema, nato nel principio del XVI secolo. Benchè limitato d'ingegno, seppe supplire con lo studio, divenne un grazioso pittore, inventore copioso d'istorie, e profondo nella prospettiva. Diè prova del suo valore dipingendo in una sala del pubblico palazzo di Crema diverse storie di battaglie e di trionfi patrii, trà cui una vittoria ottenuta da *Renzo da Ceri* capitano della repubblica veneta. Nel 1575 egli segnava il suo testamento, onde è da supporre che vecchio poco dopo morisse.

(2) Figlio di *Agostino* nato a Genova nel 1502. Fu il primo in quella città a sostituire i campi colorati ai campi d'oro; studiò l'ar-

sopra la facciata di Antonio D'Oria, li quali sono delli migliori che egli giammai rappresentasse.

Avendo fin quì detto tanto che basta circa ai trionfi bellici dei romani, e di altre nazioni, per una regola generale, con la quale tutti gli altri si possano comporre di qualunque sorta si voglia; egli si ha da sapere, che volendosi mostrare un trionfo di qual Dio si voglia nominato dall' antichità, siccome nel capitolo degli animali si dirà, egli si hanno da considerare tutte le cose che gli soggiacciono, e quelle accomodare al trionfo; come per esempio vestire ed ornare il trionfatore di vestimenti, colori, e forme convenienti a lui, o melancoliche o allegre secondo la natura sua, dargli la corona e le frondi del suo arbore, e così ai circostanti, ed agli animali che tirano il carro; e rap-

te sotto suo padre, finchè vide la bella maniera di *Perino del Vaga*, di cui volle essere allievo, quantunque già di 25 anni. *Perino* talmente l'amava, che disegnava i cartoni delle sue opere, ond' egli col fratello *Pantaleone* ornò di belle pitture a fresco il palazzo di *Antonio Doria*, il palazzo *Pallavicini*, la facciata d'una casa nella piazza Pinelli, e due sale del palazzo *Grimaldi*; fu chiamato a Monaco, ed a Napoli, ove gli si permise di aggiungere per segno di nobiltà una testa di moro alle sue armi. Ma divenne per tali successi ambizioso, invidioso, e crudele; avvelenò *Giacomo Bargone* suo allievo, di cui era geloso; suscitò cabale contro il *Semini* e *Luca Cambiaso*, dipingendo in una cappella dei *Centurioni*, ove fece le migliori sue cose. Ma alfine il *Cambiaso* riuscendo vittorioso, ne prese tant' ira che abbandonata la pittura, applicossi alla nautica, indi alla scherma, e usò da questo punto d'indossare sotto le vesti una tunica di maglia, per cui un giorno fu salvo dal coltello d'un assassino. Neglesse l'arte per venti anni, poi si volse di nuovo allo studio, e continuò a dipingere fino ad 85 anni, sempre con una certa secchezza. Null' altro di memorabile fece più in seguito, se si toglie che visse fino a cento e cinque anni.

presentar le nature delle genti a lui sottoposte per qu
che effetto, come i grai prigioni avanti al carro, i qu
si diminuiscono andando avanti, e così le sue stagio
ministri, instromenti così offensivi, come per uso
diletto: e seguendo, comporre il carro del suo m
tallo o legno, ornarlo delle sue pietre; e parimenti
lui e nei ministri esprimere gesti ed atti appropria
Con la qual norma si possono formare i trionfi, n
solamente degli Dei de' gentili, ma della morte, de
vita, delle virtù, dei vizj, e di ciò che si vuole; an
della religione nostra, come fece Tiziano quello del
Fede dove dipinse i patriarchi e profeti, le sibille d
testamento vecchio, ed in mezzo Cristo assiso porta
in alto da quattro dottori della chiesa, con uno ste
dardo in mano, tirato dagli animali evangelici, ed ava
lui tutti gli altri santi del testamento nuovo. Così
possono fare i trionfi degli uomini famosi moderni, con
fece Alberto Durero pittore quello di Massimiliano i
peratore avo di Carlo V, dove lo fa trionfare delle vi
tù, le quali egli possedeva, e delle qualità che si a
partengono a un vero imperatore. Quivi la Ragione gui
il carro con molti cavalli a due a due con le virtù
lui destinate che li tengono. Sopra il carro vi sono d
verse donne, che tengono le corone dell' imperato
co' suoi nomi, dei quali perchè ve n'è un disegno lar
dieci fogli tagliato in legno di sua mano, non starò
farne quì menzione: perchè anch' io l'ebbi con tutte
altre carte tagliate in legno, in ferro, ed in rame d
gli alti e bassi germanj, ed ancora quelle degl' italian
e massime le principali che venivano ad essere circ
a quattromila.

Ma veniamo alla porta di Alberto Durero, cioè la trionfale dell' onore di esso imperatore, dove egli siede in trono, con tutti i suoi membri destinati all' intelligenza degli animali quivi posti. Seguitano tutte le provincie e dominj suoi, e le guerre principali ch'egli fece, con tutte le sue virtù. E perchè questa carta è di quaranta fogli imperiali, sicchè ogni cosa vi è minutissimamente espressa, benchè di raro si trovi, non mi starò a distendere più. Pietro di Cosimo (1) ancora pittor fiorentino fece il trionfo della Morte tirato da due bufali, con diversi sepolcri che si aprivano sopra il carro; e la Morte con uno stendardo in mano nero, e dopo lei diversi cavalli magri con uomini sopra simili alla Morte (del quale ne ragiona il Vasari nella sua vita), insieme col trionfo di Carlo V, di Francesco Valesio, del gran duca Cosimo, e di molti altri.

(1) *Pietro di Cosimo Rosselli*, figlio ad un orefice di nome *Lorenzo*, nacque a Firenze nel 1441. *Cosimo Rosselli* lo educò all' arte, il tenne seco finchè visse, onde ebbe il cognome *Piero di Cosimo*. Avea grande ingegno, fantasia straordinaria, e questo sì bel dono il perdette. Fino da giovinetto mostrava intendimento non breve, per cui *Cosimo* lo menò a Roma, e nella predicazione di Cristo fece un bel paesaggio, poi ritrasse molte persone, fra le quali il duca *Valentino*. Egli avea miglior colorito che disegno, il quale più brillante che bello. Tornato a Firenze, e morto il maestro, si abbandonò a tutte le bizzarrie della sua immaginazione; compiacevasi di caricature e grotteschi, che eseguiva con molta franchezza e spirito; dipinse per varie chiese; fece a *Piero Strozzi* un' Andromeda liberata dal mostro, che è la più vaga e capricciosa cosa che mai eseguisse. Era sempre astratto, e tenne una bestial vita, che nocque al suo ingegno; poichè amava la natura salvatica, viveva solo, e vecchio divenne sì strano, che non si poteva più stare con lui. Fu una mattina trovato morto nel 1521. Ebbe molti discepoli, tra i quali primo *Andrea del Sarto*.

CAPITOLO XLIV.

Composizioni di trofei.

I trofei, dimandati ancora altrimenti spoglie, che altro non sono che prede vittoriose riportate da nemici, s'intendono per qualunque cosa di valore e conto, così per artificio, come per valuta, bellezza, e bontà che si possa immaginare. Però nei trionfi secondo le loro convenienze erano distribuiti, ed accompagnati dagli antichi, al cui esempio dovendo ancora noi far di loro composizione, bisogna primieramente riguardare alla qualità loro; conciosiachè non essendo eglino altro che segni e notizie espresse delle cose ottenute, sono conseguentemente ancora dimostrazioni di esse cose secondo la natura loro. Onde vediamo che gli antichi gli hanno portati nei trionfi per segno della maniera e qualità della vittoria avuta, e dopo offertili agli Dei per le grazie da loro impetrate. E vediamo anco che non offersero giammai trofei bellici a Diana, nè a Venere, ma a Marte, Bellona, ed a Giove Feretrio, come fece Romolo le schiniere, elmi, scudi, e spade acquistate da lui gloriosamente in battaglia. Ma a Diana in segno di caccia, o di castità, erano presentate corna di cervi, archi, e faretre; a Venere specchi, vasi, e simili, che non occorre quivi raccontare ad uno ad uno, bastando solamente d'avvertire, che secondo le grazie dimandate nei sacrificj agli Dei, le spoglie a loro convenienti se gli spettavano. Ed essendo le grazie diverse, diversi erano anco gli Dei, i quali dagli antichi super-

stiziosi erano proposti ciascuno a qualche arte, secondo che ella pareva avere con loro particolare convenienza. E così in quelle arti, nelle quali ciascun Dio era stimato aver potenza e dominio, da lui si ricorreva a dimandar le grazie, ed ottenutele, se gli appendevano per trofei quelle cose, le quali con gl' istromenti dell'arte del Dio si erano acquistate o vinte. Sicchè non si porrebbe per trofeo di una vittoria ottenuta nel suonare un liuto, una spada, ma sì bene un altro simile istromento, per la convenienza che tutti due hanno insieme nell' arte, per la quale s'intende la grazia dimandata. Onde a Marte si dedicavano le armi conquistate dai suoi favorevoli con altre armi, appendendole al tempio; e le armi acquistate per vendetta a Giove Vendicatore erano sacre: per il che si comprende che secondo che gli Dei, le arti, e gl' istromenti sono diversi, conseguentemente diversi debbono essere i trofei; come della musica cimbali, trombe, timpani, e simili, perciocchè con questi la musica, e la grazia delle muse si diffonde; di guerra armi, scudi, lancie, e spade, senza le quali non si potrebbe guerreggiare; d'astrologia sfere, e quadranti; di geometria quadri, trigoni, pentagoni, squadre, seste, e circoli; di fabbri martelli, ancudini, fuochi e simili, dati alla fucina di Vulcano; della caccia reti, lacci, freccie, archi, faretre, ed altri ordini attribuiti a Diana; e vasi, gemme, oro, e cose preziose a Giunone Dea delle ricchezze; ed a Pomona tutte le sorte di frutti le si convengono; e così discorrendo per le altre arti dei suoi istromenti si formano i trofei.

Oltre di ciò si hanno da usare con ragione in quei

luoghi dove convengono. Nel che errano molti, che in istorie religiose in certi spazj cacciano trofei di boccali, pentole, spiedi, scudi, e simili cose ripugnanti alla qualità del loco. Perciocchè quivi convengono solamente di que' istromenti che si usano nella religione, siccome calici, bacili, e simili. Fra gli ornamenti di guerra, e nei lavori delle armi, nelle celate, negli scudi, spade, e simili, non si vuol veder altro che trofei d'istromenti bellici, nè vi quadrano serpi, leoni, arpìe, o anco (come alcuni fanno) teste d'angeli, ed istromenti di musica. E questa ragione si ha da osservar per tutto, perciocchè ella è vera e sicura del comporre i trofei, e disporli dove vanno. Ma circa al comporli insieme fa mestiero avvertire, che non tutti si possono fare insieme per tutto; perciocchè gl' istromenti di religione non si possono accompagnare con quelli della guerra in alcun modo, nè questi nelle istorie religiose, cioè a dire, che per ornamenti di pianete, mitre, ricami di tavole e cappelle, non si possono usare istromenti bellici, nè per ornamenti di guerra istromenti religiosi. Nel resto gli istromenti musicali si accompagnano con i religiosi più che tutti gli altri, ma non quelli dei frutti, foglie, e fiori, per essere trofei satirici ed allegri; con li bellici, quelli della caccia; i geometrici, con quelli dei pittori, scultori, fabbri, architetti, cosmografi, e simili.

Ma quanto appartiene al modo di comporli, e levarli in alto per quadri, fregj, o spazj, si ha da far che sempre, e massime nelle armi, un' asta per esempio o tronco abbia forza e sostenti tutti i trofei, passandogli dritto per il mezzo, piantata in terra, o come

più viene a taglio. E per dar bella forma al trofeo, formandolo in guisa d'uomo, si pongano in cima dell'asta la celata con le piume di sopra, e di sotto la corazza con la camiscia che vada sino alle ginocchia; al traverso delle spalle il mantello, ed al petto militare legato; una medaglia o maschera o groppo sopra una spalla; dalla destra e sinistra in loco delle braccia siano attaccati gli scudi e le targhe: fra quelle dall'una parte della testa ovver elmo, saglia insù il turcasso con dentro le freccie, e dall' altra un' arma lunga come mezza alabarda. Giù nel fondo del trofeo gli si faranno le gambiere, spade, e simili ornamenti da guerra. Ed affinchè questi trofei si compartano sopra diversi tronchi, si farà che le sue parti convengano insieme nel modo sopraddetto.

Ora per osservare queste ordite e belle forme di trofei, sarà di necessità disporre sempre i principali, e metterli in vista, siccome grandi, e di più maestà e bellezza; ed a quelli dare il carico degli altri più piccioli, conformandosi sempre a quelli degli antichi, che si veggono per tutta Roma, e massime a quelli che si nominano i trofei di Mario. Conciosiachè gli antichi hanno occupato tutto il bello che si poteva immaginare in quest' arte, siccome hanno occupato in tutte le altre. E se alcuno dei moderni è stato che perfettamente dopo gli antichi l'abbia inteso, quelli senza dubbio sono stati Polidoro, Maturino, ed il Soncino, che veramente egli è meraviglia a vedere con quant' arte eglino abbiano disposto i loro trofei. Volendo adunque, per esempio, rappresentar Roma o la Vittoria sopra trofei, ella si farà assisa sopra corazze, scudi,

celate, e simili; poi si ornerà intorno, ed arricchirà d'altri trofei. E ciò s'intende non solamente dei trofei bellici, ma generalmente di tutti gli altri; perciocchè in tutti si ricerca egualmente in suo grado la sua bellezza, la quale non vi può essere dove non si trovano le cose composte, secondo gli avvertimenti dati. E però bisogna procedere con ragione ed avvertenza, perciocchè il tutto riuscirà con facilità grandissima, temperando la noja della pazienza col diletto dell' operare prudentemente. Dietro a questi, i vecchi e moderni pittori sono stati soliti comporre mazzi di diversi frutti, fiori, e frondi, e porli negli ornamenti in loco di trofei, parendo loro che siano in certa maniera trofei di Cerere, di Flora, di Bacco, e di Pomona. Il che è frequentato oggimai tanto che senza distinzione è usato, non solo per ornamenti di maschere, d'istorie, di portici, e di loggie, ma anco ne' tempj intorno alle figure sacre, negli ornamenti delle cappelle, come già dissi, ed ancora nei pilastri, facendogli girare intorno fanciulli ed angeli, ed appiccando negli angeli e suoi estremi faccie di cherubini. Ma se gli antichi hanno usato questa sorta di trofei vani, e lascivi, l'hanno usato intorno ai satiri, meretrici, e mascheroni di fauni lascivi, e non nelle istorie e tempj di Giove, di Pallade, e di Vesta. Pure è passato a' nostri tempi, come pur ora diceva, tanto innanzi quest' uso, che non è luogo che non s'imbratti di tali trofei, a grande scorno dei giudicj corrotti dei nostri moderni, e maggior vanto degli antichi, che con tanta ragione ed accorgimento procedevano in ogni minutezza con quanta nelle cose più importanti; e di quì ne nasceva l'armonia del

disegno, che più per così dire dilettava, che la natura istessa, perchè questa e quello vanno disposti con prudenza, e non con confusione. I trofei bellici adunque dopo la morte dei trionfatori erano per immortalità loro sacrati negli scudi per le vittorie acquistate; ed intorno ai suoi ritratti, e le spoglie acquistate in guerra da nemici, si appendevano nelle case loro, d'onde mai più non si levavano, perchè ciò era vietato anco a quelli che compravano la casa o palazzo, ad onore di chi acquistate le avea: onde grand' obbligo ai romani (siccome dice Plinio) dobbiamo avere, per le immortalità tanto tenute care.

CAPITOLO XLV.

Composizione degli edificj in generale.

Avendo trattato delle composizioni dei corpi delle istorie in generale ed in particolare, e parimenti delle cose appartenenti a loro, necessaria cosa è che degli edificj necessarj ad esse istorie ad ogni modo si ragioni: perciocchè alcuna pittura non si può bene ordinare senza la cognizione dell' edificio, così per il loco dove si ha da fare, come per l'edificio che si ricerca alla istoria che si finge, siccome suo fondamento e sostegno.

La composizione adunque degli edificj è di molte maniere, essendo loro divisi secondo i varj popoli, e le diverse nazioni: onde n' è nata ancora la diversità degli ordini di architettura, sì che il modo di fabbri-

care rusticamente e forte è chiamato toscano; e con manco rustichezza, non però maggiore ornamento, dorico; il fabbricar mediocre, nè molto ornato, nè molto rustico, jonico; e l'edificar con delizie, bellezza, ed ornamento, è chiamato corintio, con leggerezza però sì che non abbia a sostener pesi, come le galiere, ed i più alti edificj; co' quali ordini si compongono tutti gli edificj che si possono immaginare. Ma conviene poi farne scelta giudiziosamente, accomodandone ora uno, ed ora un altro, secondo che ricerca lo stato, e la condizione delle genti. Perciocchè ben possiamo conoscere che ai contadini, e simili genti rozze non converrebbero edificj nè di ornamento, nè di proporzione corintia, nè manco a gente povera ed umile, ma solamente di pure pareti, e pilastri fermi, e finestrati bassi, e così crescendo di mano in mano sino al palazzo regale del principe, con tutti gli ornamenti già detti degli ordini; ed ai sacri tempj tuttavia diversamente, secondo le qualità loro. E queste avvertenze il pittore ha d'avere ad ogni ora innanzi agli occhi, acciocchè sappia secondo cotali ordini giudiziosamente distribuire alle genti gli edificj. Ma non starò quivi a dichiarare particolarmente le composizioni di ciascun ordine, bastando solamente in questo loco avvertire, come si abbiano tra loro a comporre, secondo i luoghi e stati delle persone. Il che certo non si potrebbe fare senza l'istoria appresso; perciocchè quivi si può conoscere dove si ricerchino edificj per non scorrere a fare un edificio bellissimo per esempio là dove entrò Angelica con Medoro ferito, essendo una picciola grotta o capanna: e così al tempo de' greci non fingere

ordine composito, non essendo però ancora stato introdotto; nè manco rappresentare nelle istorie che si leggono, avanti il diluvio palazzi e tempj alla greca, o romana; nè descrivendo la guerra di Cesare e Pompeo in Tessaglía, fingere di lontano la torre di Babele; nè in Tartaria dove abitano sopra i carri, introdurre per alcune guerre loro piramidi, città, o castelli all'italiana; nè ancorà dipingendo le prese, e rovine di Roma, farvi case alla germana, e simili sconvenevolezze, come si trova nell'architettura di Alberto Durero, della quále ne ha parte levato Lamberto Lombard (1); ma sempre in tutti i luoghi vanno fatti gli edificj accomodati secondo il loro uso e maniera. Nè vi si ha da mischiare alcuno degli altri, ma rappresentarli composti dei membri suoi particolari, che così appresso chi intende le differenze loro, farannosi convenienti; siccome ancora riusciranno convenienti al grado e stato della gente, a cui l'edificio si vuole attribuire, non lasciando addietro le ragioni delle antiche scene, le quali essendo di tre sorte, diversamente si preparano, secondo il grado dei personaggi, che dagli istrioni hanno da essere rappresentati. La comica dove si rappresentano azioni di privati, come di mercanti e cittadini, si prepara di case medesimamente private. La tragica dove si rappresentano fatti di grandi uomini, ricerca

(1) Nato a Liegi nel 1482. Si guadagnò grandissimo nome nella pittura, nella prospettiva, e nell' architettura, e diede alle Fiandre molti illustri allievi. Viaggiò per la Germania, e lungo tempo si trattenne in Roma, studiando le migliori cose antiche e moderne. Tornato in patria fu uno dei primi a richiamare gli artefici dallo stile gotico verso il moderno. Tra le migliori sue opere di pittura è celebre una cena che fu intagliata. Finiva di vivere in Liegi nel 1560.

palagi e fabbriche da re, e gran principi. Nella terza scena detta satirica, dove si rappresentavano satire, si vedevano (come dice Vitruvio parlando di loro) arbori, sassi, colli, monti, erbe, fiori, fonti, capanne, tugurj convenienti alla rustichezza delle genti che vi s'introducono.

Dal che si può comprendere con quante ragioni e considerazioni gli antichi procedessero nelle opere loro, le quali se fossero osservate diligentemente dai pittori del tempo nostro, non si vedrebbero per le pitture loro nei tempj, dove Cristo nacque colonne e basi spezzate, come che ivi fosse stato alcun palazzo romano, o greco, essendo un presepio ed un luogo di bestie; nè, come altrove ho detto, dove Cristo fa l'ultima cena cogli apostoli, un edificio ornato di colonne, e di altri ornamenti, come se fosse un palazzo reale, che pure era una casa umile; siccome ancora era la casa dove la Vergine Maria fu annunciata dall'angelo, la quale da molti pittori però fingesi adornata di molti ornamenti e colonne a guisa di tempio; e quella dove lo Spirito Santo discese sopra di essa Vergine, ed i discepoli in lingue di fuoco: ed in somma infiniti edificj nelle pitture di diversi si veggono che punto non convengono all' istoria che rappresentano, o si credono di rappresentare. La quale però di necessità ha da essere osservata dal pittore, lasciando gli ornamenti e palazzi regali, quantunque pajano abbellir tanto la pittura. Onde giudico io che ne nasca, che molti pittori così spesso li dipingano, solamente per infrascare la mente ai riguardanti, non sapendo forse anco per avventura dimostrar con arte l'effetto dell' istoria nelle figure; e

così per superbia nella umiltà ancora indorano le cose, ed a poco a poco si vanno allontanando dai buoni precetti, ancora senza avvertirsi di fare, come molti scorrono, che qualunque sia l'edificio, sia tale che l'uomo che vi si finge, possa comodamente per le porte entrare, come se naturali fossero; e così salir le scale, ed andar liberamente per li vani e spazj ad essi convenienti. Anzi seguendo certe sue intelligenze, ad imitazione dei pittori del tempo vecchio, quali furono Cimabue e Giotto, ed al tempo del Petrarca Laodicia, ed Andrino di Edesia, e dopo loro sino al tempo di Michelino, fanno tuttavia certi edificj così piccioli, che la figura non vi potrebbe ad alcun modo entrare; e Cristo legato a colonne così sottili, che egli a guisa di Sansone potrebbe agevolmente portarsele via, e rovinare il portico (nel qual disordine incorse con molti altri Israel Metro), e simili altre pazzìe da tacere, per essere prive affatto dell' arte del far ben vedere. Della quale furono ritrovatori Giovanni da Valle (1), Costantino Vaprio, il Foppa, il Civerchio, Ambrogio e Filippo Bevilacqua (2), e Carlo, tutti milanesi, Faccio Bembo da Valdarno (3), Cristoforo Moretti (4) cre-

(1) Pittore che operava in Milano circa il 1460, del quale non esiste alcuna opera certa.

(2) Questi due fratelli dipingevano a Milano verso il 1486. Di *Ambrogio* che cominciò a lasciare la secchezza dell'antica maniera, ed ebbe riputazione di buon prospettico, resta di lui a S. Stefano di Milano un S. Ambrogio. Di *Filippo* non esiste che sappiasi veruna sua opera.

(3) Questo *Bonifazio Bembo*, confuso da alcuni col *Bonifazio* veneziano, fioriva circa il 1460. Fu uno de' ristoratori dell' arte in Lombardìa.

(4) Pittore fiorente circa il 1460. Dipinse nel ducale palazzo di

monesi, Pietro Francesco pavese, ed Albertino da Lodi, i quali oltre diverse altre opere, dipinsero intorno la corte maggiore di Milano, quei baroni armati nei tempi di Francesco Sforza primo duca di essa città.

Ma lasciando queste ragioni, resta d'avvertire, che siccome un edificio non si può far senza aver riguardo alla figura, così nessuna figura si può far senza l'edificio, e ciò è per due modi; il primo che servendo le circostanze alla figura nell'istoria, ella non si può collocare se non in due modi, conforme all'edificio naturale, cioè, che si confaccia al luogo per natura, e che si accompagni al loco, ed ordine di architettura. E questo fassi in due modi; uno che se ella si vuol rappresentare sforata, come se veramente fosse colà dove si finge, si accompagni ad entrar dentro all'edificio e natura sua che l'istoria circonda. E con quest'ordine si rappresenta se non quello che in quel luogo può stare per ragione ed ordine approvato al loco naturale; e non si consegue a mostrare istorie, il cui piano abbia da essere terreno in alto. Perciocchè non possono lassù accompagnarsi, nè mancò giù al basso, essendo che sforando ed accompagnando l'ordine naturale, non si può mostrare se non quello che naturalmente vi potrebbe essere. Nel che errano molti prospettici pittori del tempo moderno, i quali vogliono affermare, che

Milano con *Bonifazio Bembo* una vasta storia della passione, nella quale escluse ogni qualunque doratura. Testimonia il valore del *Moretti* l'universale credenza che fossero sue opere le storie di Gesù avanti ai giudici, e di Gesù flagellato, che vedonsi nella cattedrale di Cremona, quando resta dimostrato che appartengono all'eccellente pittore *Girolamo Romanino*.

si può fare siccome eglino fanno, con loro scorno, e riso del mondo. Il secondo modo è quando si finge, o da alto o basso alcuna istoria trasportata, e quivi si hanno da levare gli orizonti al dritto dell'occhio della prima figura, o a mezzo l'istoria: perciocchè ella per tutto rappresenta l'uomo che vede la pittura, o picciola o grande che sia, o da alto o basso (che nulla importa, come nelle regole prospettiche dissi). Però in queste si ha tutta la libertà, così di mostrar piani, come di far come più piace all' alto e al basso: il che non si può far nelle altre che si fingono sforate. Conciosiachè in tutti i modi hanno d'accompagnar l'edificio naturale, al quale si attaccano per entrar dentro. E queste non si dimandano pitture come pitture, ma pitture che dimostrano la verità dell' edificio che si comprende per la distanza dell' occhio, e per loro si consegue quanto di perfetto può prometter l'arte. Questo è l'ordine generale di comporre gli edificj nelle pitture, il quale hanno seguito tutti i valenti pittori, e massime quelli che l'arte dell' ottica, ed architettura intesero. Perciocchè senza queste nulla si può fare, siccome altresì senza il disegno, proporzione, e modo di esprimere con lo stile sopra la carta. Onde i valenti architettori così antichi come moderni intesero l'ordine, la proporzione, e la misura che è soggetta al pittore: e però hanno le istesse forze di accompagnare l' un membro coll' altro con debita proporzione e vaghezza.

CAPITOLO XLVI.

Composizione degli edificj in particolare.

Io non dubito punto che non sia possibile (lasciando cicalar quelli che non la intendono) che in ciascun ordine di edificare non si possano trovar nuove composizioni di membri da colui, il quale intendendo la sua natura, ed a che proposito e fine tal' ordine sia trovato, ed essendo copiosamente istrutto degli esempj degli altri, diversi in certo modo fra se di forma, comprende la varietà dei membri suoi, che poi tirano tutti ad uno. Benchè per diverse vie si ha da camminare, per far questa varietà di composizioni di membra, d'ordini, ed ancora di essi ordini, tempj, e palazzi. E questa non è opera se non di periti disegnatori, e che hanno pronte le mani a delineare, e mostrare in figura quanto concepiscono nella sua idea di fare, opera in somma di Michelangeli, di Bramanti, di Raffaelli, di Peruzzi, di Primaticci, di Romani, di Sangalli, di Centogati, di Montelupi, di Genghi (1), di Carnevali (2), di Mantegni, di Zenali, di Bramantini, di

(1) *Girolamo Genga* pittore, architetto, scultore, e musico valentissimo, nato in Urbino verso il 1476, in prima discepolo di *Luca Signorelli*, poscia passato col *Perugino*, strinse amicizia col suo concittadino e condiscepolo *Raffaello*, ne intese i consigli, e tenne sì buona maniera *raffaellesca* da contendere a Firenze a *Timoteo della Vite*. Ebbe un figlio chiamato *Bartolommeo*, che fu poeta, ed eccellentissimo architetto.

(2) *Bartolommeo Corradino Carnevale* nacque parimenti in Urbino circa il 1400, e non ebbe appena appresi i principj della pit·

Gobbi (1), e di molti altri di questa classe, che sono stati divini nel comporre tali cose, e non di certi architetti pratici intorno alle fabbriche, solamente per via di materia e discorso di fare, senza alcuna invenzion loro, dei quali ne è piena tutta l'Italia, mercè di Sebastiano Serlio, che veramente ha fatto più ammazzacani architetti, che non aveva egli peli in barba; i quali ancora che facciano fabbriche a furia, tuttavia non vi si vede dentro quel grillo dell'arte, cioè quello spirito che già dipinse in persona della pittura un antico pittor greco. Sicchè questa è lode propria di essi pittori, e scultori principalmente, e dopo di certi altri ancora che da principio allevati nella pittura, ovvero scultura, e poi armati benissimo del disegno, si danno all' architettura, come Cristoforo Lombardino, Gio. Battista detto il Bergamasco (2), e Pellegrino di Pellegrini di Valdelsa (3), i quali anch'eglino miracolosamente

tura e dell' architettura, che professò i voti monastici tra i domenicani. Ma ciò non lo ritrasse dalla pittura, e fu uno de' migliori pittori del suo secolo, onde *Bramante* e *Raffaello* studiarono le sue opere. Una sua tavola è nella pinacoteca milanese, bella per vivi ritratti, e per vivace colorito. Operava ancora nel 1474.

(1) *Cristoforo Solari* detto il *Gobbo* scultore milanese, che operava in sul declinare del XV secolo, fu uno dei più illustri che lavorassero intorno alla facciata della Certosa di Pavia, e nel Duomo di Milano. Regna molta incertezza sulla vita di questo scultore, tra i lombardi uno de' più eccellenti.

(2) *Gio: Battista Castello* nato circa il 1510. Nel 1568 fu chiamato a Genova da *Andrea Doria* per rifabbricare la chiesa di S. Matteo, che fu dal *Castello* ridotta all'elegante forma in cui oggi si trova.

(3) *Pellegrino di Tibaldo de' Pellegrini*, o semplicemente *Tibaldi*, nacque nel 1527 a Valdelsa nel milanese. Apprese le pratiche della pittura a Bologna sotto ignoto maestro, dove si era stabilito

mettono in opera ciò che gli viene in mente, come si vede dalle opere loro diverse fra se, ma tutte capricciose, belle, ed ordinate, qual più qual meno a proposito.

con la famiglia sin da fanciullo. Il *Vasari* al *Pellegrini* ancor giovinetto commise la copia di sue pitture a S. Michele in Bosco, e d'altri. Nel 1547 lo condusse seco a Roma a studiare i molti capilavori di questa capitale; e dopo tre anni ritornollo a Bologna ancora acerbo di età ma provetto nell'arte. Egli si era proposto a modello *Michelangelo*, e riuscì grandioso, studiato nel nudo, pieno di vigore e felice negli scorci, ma seppe nel medesimo tempo temperare l'eccesso di questa maniera con molta pastosità, onde i *Caracci* lo chiamarono il loro *Michelangelo* riformato. Le prime opere sue dopo alcune a Roma per S. Luigi de'Francesi, e per il Poggio, ch'egli condusse ritornato a Bologna, si furono quelle in un palazzo del *Poggi* poscia Istituto, tra le migliori ch' egli mai si facesse, e rappresentano varj soggetti dell' *Odissea*, i quali furono intagliati con magnificenza a Venezia per cura di *Antonio Burati*. *Pellegrino* a S. Jacopo vinse poi sè medesimo; innanzi a tali pitture i *Caracci* conducevano i loro discepoli per istudiare, giacchè formano una bella scuola di disegno e d'espressioni ove è sommo il magistero nel compartire tanto popolo di figure, nel variarle, e nell'aggrupparle. S. Giovanni che predica nel deserto, e gli Eletti divisi dai reprobi son tra questi i due più celebri quadri. Meno famose, ma quasi non meno degne di fama, sono le opere che egli condusse a Loreto, con ricchi partimenti di stucchi. Chiamato poscia in Ancona, dipinse nella chiesa di S. Ciriaco, indi nella loggia dei Mercanti Ercole domatore de' mostri con bellissimi scorci, i quali dimostrano come si debba imitare il terribile fare *michelangelesco*, non con esagerato ardimento, ma con savia timidità. Sono sue opere molto stimate l'arrivo di *Trajano* in Ancona, ed alcune storie della vita di *Scipione* che si custodiscono a Macerata, e che sono d'un gusto più delicato, e più grazioso che comunemente le altre. Rarissimi sono i suoi quadri ad olio, più ancora i quadrettini ricchi di molte figurette, tutti d'un bel colorito e molta vivacità, che sembrano miniature. A Roma studiò anche l'architettura, e dicesi che un giorno *Ottaviano Mascherino* lo trovasse fuori di porta Portese, disperato perchè era

E questi sono quelli ai quali è concessa la facoltà di variar gli ordini, e comporre ciò che vogliono, reggendosi dietro al primo fondamento già detto. Il che hanno chiaramente dimostrato molti nei loro disegni ed opere, così dipinte come levate, cominciando da

mal contento nella pittura, e quindi risoluto di lasciarsi morire di fame. *Ottaviano* lo dissuase con molte ragioni, e lo volse co'suoi consigli all'architettura. Ed egli divenne ben presto un grande architetto. Ancona vanta di lui la loggia de' Mercanti da lui stesso eretta, nonchè parte delle sue fortificazioni; Bologna il palazzo e la cappella *Pazzi*, la chiesa della Madonna presso S. Celso, quella della B. Vergine di Rhò, ed il cortile dell' Istituto; Genova la chiesa dei gesuiti, una delle più belle di Genova. Chiamato a Milano dal cardinal *Borromeo*, fu l'esecutore dei grandiosi disegni di lui. Nominato architetto del Duomo, ne disegnò il pavimento assai bello; poscia una facciata di ordine diverso dal tempio tra il gotico ed il greco; fece il gran cortile d'ordine rustico del palazzo arcivescovile con porte bellissime nello stesso palazzo, una cappella magnifica, ed ingegnosa scuderìa. Ebbe grave disputa con *Martino Bassi* altro architetto del Duomo, per conto del coro, d'un certo tempietto sotterraneo, d'un battisterio eretto con suo disegno in questa chiesa, e per un bassorilievo di Camposanto: lite che da *Palladio*, *Vasari*, *Vignola*, e *Bertucci* fu giudicata a favore del *Bassi*, senza che però venisse meno la fama del *Tibaldi*. Giacchè in questo frattempo *Filippo II* chiamollo in Ispagna, per la quale egli fu ciò che il *Primaticcio* e *Niccolò dell'Abate* erano stati alla Francia. Egli fu incaricato di dipingere il chiostro e la biblioteca dell' Escuriale, da *Federico Zuccari* già dipinti, ma non assai bene. E dopo non aver tocco pennello per venti anni consecutivi, egli vi condusse tale maraviglioso lavoro, che ricorda la maniera di *Michelangelo*. Poscia fabbricò il regio palazzo vecchio. *Filippo II* fu talmente ammirato di così belle opere, che lo donò di circa cinquanta e più mille ducati; eresse per onorarlo in marchesato il borgo di Valdelsa, dove il padre e lo zio di *Pellegrino* erano stati miserabili. *Pellegrino* reduce a Milano fabbricò per se un palazzetto con assai leggiadro cortile, fece molti bellissimi disegni per il santuario di Varallo, eresse la chiesa di S. Fedele, una delle più magnifiche di Milano, dove morì nel 1591.

Cimabue, e venendo a Bramante, come ha osservato il Vasari, e dopo al Bonarroti, che ha rivolta l'architettura siccome ha voluto con ragione per ordine e misura. E così avviene a chi intende i suoi principj, come i sopraddetti, lasciando l'architettura vera e netta con le sue proporzioni, e non intricandola come hanno fatto molti moderni, con frambellamenti d'ordini a guisa di grottesche, per la confusion di diverse misure d'ordini, cartelle, punte di diamanti, e mille intrichi, che distruggono la sua vera proporzione, la quale ha solamente da essere nella vera armonìa e misura, come hanno fatto gli antichi, i quali come si vede dalle reliquie delle opere loro, variano circa le composizioni in tutti gli ordini i membri, siccome anco hanno fatto nei tempj ed edificj. Onde si scorgono essere diversi in parte dai precetti di Vitruvio, e dal parere di altri: e così vedesi nel *Pantheon* all' ordine secondo nelle basi delle colonne piane dette pilastri che sono per ornamento, in loco di due bastoni che si gli richiedono, secondo gli scritti di Vitruvio dell' ordine, se non uno, e pure è commendato per la ragione del vedere. Oltre di ciò nel medesimo tempio circa ai membri dei tabernacoli, la cornice è troppo alta rispetto alla proporzione dell'architrave e fregio, secondo il prescritto degli altri architetti, diversissimo da quello che seguì questo grande architetto, di cui per quanto se ne vede per le opere antiche, niuno fu migliore. E così il capitello è di maggiore altezza senza la cimasa, che non lo descrive esso Pollione con tutta la cimasa, e tali sono tutti gli altri capitelli delle cappelle del portico. Nientedimeno dagl'intelligenti che hanno disegno sono tenuti i più belli ca-

pitelli corintj che siasi nell' antico di Roma. Si trovano ancora nel tempio della Pietà appresso al carcere Tulliano le colonne grandi, che non solamente sono state fatte senza basi, ma anco senza quadretto, ma posano sopra il piano. Nel teatro di Marcello si vede la cornice dorica ricchissima di membri, molto lontana dalla dottrina di Vitruvio, perciocchè ella è un terzo più di quello che dovrebbe essere rispetto all' architrave e fregio, nondimeno quella fabbrica è lodata e tenuta di eccellentissimo architetto, e massime le imposte. Trovasi ancora nel medesimo teatro nell'opera jonica sopra l'ordine dorico la cornice, fregio, ed architrave molto lontano dall' istessa dottrina, e parimenti sotto le colonne il pilastro con le basi: perciocchè oltre agli altri membri e proporzioni del tutto, nella cornice tiene l'uovolo intagliato sotto il dentello parimenti intagliato, ed ha la base con due soli bastoni, ed una scozia in mezzo con i suoi quadretti, e così seguono diversi dagli altri capitelli jonici. Tra Fuligno e Roma fuori di strada si vede la porta di un tempio, l'arco della quale, contro l'universal costume di tutti, rompe il corso dell' architrave, e del fregio; nondimeno è molto bella a vedere. Alla basilica del foro transitorio trovansi i capitelli corintii ornatissimi della medesima altezza di quelli del *Pantheon*, e similmente le cornici, e le basi. Ed oltre di ciò tutti gli ornamenti per lo più, e scorniciamenti degli archi trionfali di Roma, si allontanano molto dalla comune architettura; come ne fa fede fra gli altri l'arco di Tito, di cui ne resta solamente l'ultima cornice, il fregio, e l'architrave, dove la cornice è di troppa altezza alla proporzione dell' architrave, e vi è dentro

troppo gran numero di membri, massime di mensole e dentelli, i quali in un' istessa cornice sono riprovati da Vitruvio; e nondimeno per essere ben lavorata, e massime la cimasa di sopra, è tenuta buona cosa fra le antiche. Inoltre nell' imposta dell' arco è differentissimo da diversi altri antichi, i quali solevano avere intagliato un membro, e l'altro netto, dove questo li ha tutti intagliati l'uno sotto l'altro: onde pare tanto ricca che è stimato soverchio da alcuni, con tutto però che quest' uso d' intagliare e lavorar tutti i membri fu tenuto da altri antichi, come si vede per diverse basi, cornici, ed altri membri. Appresso a S. Giorgio in Velabro trovasi un edificio d'opera composita fatto al tempo di Settimio Severo, nel quale l'architetto si scostò molto dagli altri, e massime nella cornice superiore, nella quale oltre alla ricchezza degl' intagli di ogni membro, non fece fra il dentello e l'uovolo divisione alcuna di regolo, o listello, e sotto ad esso dentello pose due opere, cioè cimase conformi al medesimo intaglio: il che da niun'altro si vede osservato. Nell' arco trionfale di Lucio Settimio si vede sotto al dado della base un zoccolo, il quale da altri non si vede usato, ed il fregio lavorato minore dell'architrave; ancorchè Vitruvio dica che debba essere la quarta parte più, oltre che rispetto agli altri membri ha la cornice alta, e lo sporto maggiore della sua altezza, tutte cose contrarie a quello che prescrive Vitruvio; ed i gocciolatoj minori della gola dritta, con altre simili diversità sino nei capitelli, come ognuno può vedere. Nell' arco di Costantino si vede altresì in luogo del gocciolatojo nell' imposta degli archi minori due piani

fra un tondino sotto la cimasa, ed un uovolo di sotto, le basi, ed i zoccoli altissimi, e l'imposta dell'arco di mezzo maggiore, e di più membri della superiore e principal cornice, ed i dentelli e le mensole l'uno sopra l'altro, tutti intagliati. Oltre ciò per innalzare le colonne si veggono nell' arco di Ancona zoccoli corniciati in dentro sotto i dadi delle basi, ed i capitelli conformi a quelli della Rotonda, cioè molto più alti di quello che scrive l'autore. Ritrovansi ancora nell'arco di Pola due zoccoli sotto le basi, e le colonne che vengono fuori del vivo per di sopra scanalate, le basi in forma dorica, e gl'intagli delineati che le dimostrano corintie, ed il capitello che col resto è corintio di maggiore altezza che la grossezza della colonna, bello nondimeno, grazioso, e corrispondente all' uso, dove si vede ancora nella cornice l'uovolo sopra la gola, senza regolo od altro membro, e pure è intagliato. Trovansi di più diverse cornici, fregj, architravi, capitelli, cannellature, basi, zocchi, piedistallo, imposte, archi, e simili, con i loro spazj, intagli, e membri di ogni ordine fra le anticaglie dei greci, e dei romani, i quali fanno fede quanto a ciascuno che avesse autorità era lecito trovar nuove foggie appresso gli antichi, e massime romani, così prima, come dopo che Vitruvio scrivesse di architettura; ancora che l'uno meglio che l'altro componesse secondo la bontà, e finezza degl' intelletti, e giudizj. Delle quali diversità assai ne disegnò Bramante con le sue proporzioni descritte, ed il Peruzzi ancora; per cui si veggono essere migliori in tutti gli ordini quei membri che sono variati fra di loro, ma però conformi in leggiadrìa, o rozzezza, che

quelli che seguono l'uno sotto l'altro simili, dei quali però molti se ne vedono come due uovoli, due cornici, due cimase, e simili. E negl' intagli ancora corrispondono meglio i membri non confusamente intagliati e lavorati, ma uno sì e l' altro no, secondo che si giudica dover riuscir più vago, accompagnandosi sempre alla natura dell' ordine, siccome molto bene disegnò Bramante, misurando le opere antiche, ed il Peruzzi, come si vede nel suo Sebastiano; e di quì pende il tutto.

E che ciò sia, nell' ordine toscano si ricercano se non membri grossi e sodi, e nel dorico un poco manco sodi e grossi, siccome quelli che in alcuna parte vogliono intagli benchè pochi, come nel dentello, nelle canne, nei triglifi, e nelle metope, intagli dico come di teste di toro, di bacili ordinati in segno di sacrificj che si facevano dagli antichi trionfatori, che soli sacrificavano d'un toro a Giove fulminatore ovver vendicatore, o feretrio custode che lo chiamassero, nei tempj di tal' ordine composti, dove entrava il bacile per raccogliere il sangue onde si faceva al Dio la sacra bevanda, o per segno ancora del cognome del tempio. E sotto i gocciolatoj, cioè nella parte da basso, che sportava in fuori, si facevano i fregj partiti a quadri, ed a proporzione sesquialtera, ne' quali s'intagliavano scudi, palle, folgori, saette, e simili, come si vede nelle reliquie antiche. Ma noi non abbiamo da osservare nei tempj dei santi, e negli edificj pubblici questi intagli, perciocchè siccome gli antichi gli instituirono al loro proposito, come abbiamo detto, così fuori di quello si ha da variare secondo il loco dove

si edifica. E vedesi che queste cose intagliate espressamente come ho detto, sono segni sacri di templi e Dei, che agli edificj non corrispondono, e solamente si appartengono ai tempj dedicati a Dei feroci. Perchè nè anco a Venere converrebbero, nè al palazzo del Sole; onde fece prudentemente Leone Aretino statuario di Carlo V, e suo figliuolo, a porre nel suo palazzo in Milano nelle metope istromenti dell' arte sua, come staffe, martelli, vasi, sigilli, stecchi, e simili, il che può servir per esempio di quanto sopra questo potrei dire.

Ma tornando da principio, l'ordine jonico vuole le membra più leggiadre, manco sode, e più intagliate e lavorate. Conciosiachè non solamente i dentelli, ma gli uovoli, astragali, cimase, e simili diversamente s'intagliano, per esser l'ordine (come già dissi) attribuito agli Dei più gentili. E vi si fanno diversi lavori di fogliami nelle volte per di sotto i capitelli, e nei fregj, come si dirà al suo loco, ed anco negli stessi capitelli tra l'uovolo di sopra il tondino, come molti se ne vedono in Roma, ed in disegno ancora: benchè non si usa questo tondino, per essere solamente il solito di cacciare il fusto sodo della colonna fin sotto l'uovolo.

L'ordine corintio richiede molto più che l'ordine jonico le membra sottili e leggiadre, intagliate più minutamente di lavori, che tirano a' legami, fiori, frondi, e foglie d'ogni maniera. E però non solamente s'intagliano i dentelli, gli uovoli, i cimazj, gli astragali, i circoli, i bastoni, le cornici, i gocciolatoj, le guscie, le scozie, le mensole, le cimase; ma anco sotto

le scozie ne' compartimenti s'intagliano rosoni e fogliami diversi. Inoltre secondo i suoi membri in quest' ordine vi si fanno chiocciole semplici e doppie, legami, bindelli, legaccie, e simili cose appartenenti alla natura sua; lasciando di parlar ora del fregio, del quale si ragionerà poi a suo loco.

Ultimamente l'ordine composito, per ciò chiamato perchè si compone di membri del jonico e del corintio, riesce più leggiero degli altri per la licenza che vi si ha non solamente d'intagliarlo come il corintio, ma anco d'introdurvi dentro rabeschi, giri di fogliami, fregetti, festoni, fiori, frutti, cannelle, rose, animali, e maschere. Oltre che in quest' ordine è lecito pigliare capitelli antichi fatti a diversi propositi della voluta jonica, cavalli, con le ali di fogliami, che si convertano di dietro in foglie nascenti da fogliami corintii, ovvero in loco di cavalli aquile, ed in vece di fiori faccie di Giove con fulmini sotto, o in cambio di detti cavalli grifoni con aquile nel mezzo, con cani di sotto negli artigli, e talvolta altri animali con cornucopj, e legami diversi, dei quali Alberto Durero ne ha fatti molti nella porta dell' onore, dove si veggono grifoni, leoni, cavalli, cicogne, e simili, che fanno bellissima vista.

Ora in quanto a comporre l'un ordine con l'altro si ha da osservare la detta ragione dell' accompagnare; perciocchè non starebbe bene un ordine composito appresso un dorico o toscano, ed anco malamente appresso il jonico; nè il corintio appresso il toscano o dorico; ancora che dagli antichi si veda essere stato osservato il contrario, come si vede nel por-

tico di Pompeo che ancora si dica la casa di Mario, dove le colonne corintie co' pilastri appresso si sostengono sopra i vani dell' ordine dorico da basso, cosa che io non so come si possa comportare nè per bellezza, nè per fortezza, ancora che l'architetto a questo riparasse come si vede. Ma nel coliseo si ha la somma degli esempj come si abbia da levar regolatamente l'un ordine sopra l'altro. Però sopra ciò non dico altro: ancora che fosse in uso appresso gli antichi di fare tutto un edificio o tempio d'un medesimo ordine, conforme al proposito delle cose che dentro vi si avevano a fare rispetto al Dio di esso tempio, come molte volte ho detto di sopra. E però questo dovrà bastare circa alla composizione degli ordini l'uno contro l'altro; avvertendo solamente ciascuno che nel comporre insieme cotali ordini e suoi membri, il tutto importa a sapere la natura loro, e secondo quella procedere, seguendo sempre la bellezza della cosa, con fuggire l'estremità, e non accoppiare insieme le cose che tra loro non sono amiche. E però che (come dissi da principio) questo non è opera di altri che di pittori, e valenti disegnatori, giudico che non possano gli altri, benchè ingegneri profondi nelle matematiche conseguir questa facoltà. Perocchè non sapendo dimostrare in disegno, non possono concepire nella mente le varietà e la bellezza delle cose che si possono immaginare; siccome privi di quella facoltà di disegnare, che tanto predica Vitruvio nel principio dell' architettura, doversi perfettamente sapere. Onde non dice di lei come delle altre scienze necessarie all' architetto, che non ne debbe essere ignorante, che ne dee sapere ed udire, e simili

modi di dire; ma comanda espressamente che in quest' arte del disegno per la prima ne sia sciente ed instrutto. Però non mancheranno i pittori, introducendo edificj nelle sue istorie, di ornarli e comporli con le debite ragioni, siccome hanno fatto i grandissimi disegnatori arguti nelle due arti sottoposte al disegno.

CAPITOLO XLVII.

Composizione dei termini.

Perchè i termini hanno grandissima familiarità con gli edificj, facendo l'ufficio delle colonne in sostenere i pesi o architravi in piedi, ed anco collocandosi in altri atti, per cui sono di grandissimo ornamento alle opere, siccome fa fede oltre le molte facciate dipinte in Italia da diversi, quella del palazzo ducale a Ferrara dipinta dal Dosso e suo fratello di bellissime figure, dove con mirabil' arte si vede che i termini sostengono l'architrave: io ne voglio in questo loco fare alquanto di menzione, parlando del modo del comporli convenienti agli edificj.

Anticamente i termini s'intendevano appresso di alcuni popoli solamente quelli, che sotto nome del Dio Termine erano adorati da loro, acciocchè avessero cura dei confini, e dei termini dei campi, i quali si formavano della maniera che si vedono quelli che sono nel giardino del cardinal Cesi in Roma, che sono molti, ed antichi. Hanno una sol testa in cima, ed una lunga

e quadra base, col membro virile al suo loco. Queste teste gli antichi variavano fra loro, facendole ora come di un Fauno, ora d'un Ermafrodito, ora d'un Giove Ammone, ora d'un Demostene ovvero altro filosofo antico, con barbe alquanto lunghe. I greci adoravano Mercurio in questa forma sotto nome di Cillenio, perciocchè Cilli dimandavano quelle statue dove non era membro alcuno eccetto la testa; e questo ponevasi su le strade, ed onoravasi con sassi. Questa sorta di termini più antichi degli altri è molto usata dai pittori moderni per diversi ornamenti e sostegni, come di portici, finestre, loggie, e simili, così in profilo come in faccia; benchè con alcuni ornamenti, come di frasche incanestrate, e festoni, e con le basi con maschere, panni, e piedi diversi di animali; aggiungendo anco alle teste di sopra ornamenti di cesti, e simili col collo di sotto, ed un pezzo di petto, sì che appajano parte delle poppe con diversi berlamenti di fascie, fiori, e panni, e con le teste per lo più di femmine per maggior leggiadrìa: della qual sorta ne ha scolpito due grandi sotto l'organo di S. Maria di S. Celso in Milano Antonio Vegiu, con teste bellissime, e panni molto leggiadri. E così vengono ad essere dissimili non solo dagli antichi per gli ornamenti, ma ancora da certi altri che pur si chiamano termini, che si usano di lungo per portici, sale, e simili luoghi, le quali sono figure tutte intere; ma che variate servono per colonne, a dimostrazion di quelle matrone antiche dette Cariati; le quali vestite di abito lungo e matronale, essendo da' nemici menate per ischiave, per eterna memoria della servitù, furono dagli archi-

tetti introdotte a sostenere i pesi nei pubblici edificj (1). Furono anche introdotti uomini in tali officj dall'esempio dei lacedemoni sotto Pausania dopo il fatto d'arme di Platea, come narra Vitruvio nel I° libro, dove avendo superato con poca gente il numeroso esercito de' persiani, e con gloria trionfato, dei ritratti, delle spoglie, e delle prede ostili, in loco di trofeo della vittoria fabbricarono ai posteri il portico persiano, dimostratore della lode, e delle virtù dei loro cittadini. Nel quale posero i simulacri dei prigioni con l'ornamento barbaro del vestire, che sostenevano il tetto. E quindi si cominciarono poi a porre le statue persiane a sostenere gli archi con suoi ornamenti; onde si ebbe campo di crescere nelle opere meravigliose varietà di maniere, le quali ancora furono, e massime dai moderni, chiamate termini: siccome gli altri dei vani, e delle proporzioni di finestre, portici, ed intercolunnj.

Ora circa al modo di comporli con ragione, secondo che gli ordini portano e richiedono, primieramente si ha da considerare, che essendo gli ordini di comporre i già detti e non più, si ha d'accostar sempre in ciascuno al basamento, ed ornamento di esso

(1) Ecco l'origine di quest' uso comune presso i greci, di porre le Cariatidi nei loro edificj. Caria, città del Peloponneso, essendo stata presa e rovinata dagli altri greci, vincitori dei persiani, coi quali i cariati avevano fatto alleanza; i greci vincitori passarono a fil di spada gli uomini, e condussero in ischiavitù le donne, costringendo le più distinte a tenere le loro lunghe vesti e i loro ornamenti. In appresso, per eternare il tradimento de' cariati e la vergogna di queste schiave, gli architetti le rappresentarono nei pubblici edificj cariche di un grave peso, imagine della loro miseria. *Vitruv. l. 1, c. 1.*

ordine, a cui i termini si vogliono applicare. E circa ai termini figurati intieri, tolti dalle cariati e dai persj schiavi, come ho detto, nell' ordine toscano si richiedono lunghi secondo la sua colonna, ma tutti grossi e ben quadrati, sì che sembrino di sostenere come il pilastro. E però gli convengono le gambe, le braccia, e tutto il corpo terribile, i muscoli di rilievi grossi e forti, e le braccia non si vogliono dilatate, ma star strette appresso, ovvero ajutare a sostenere intorno al capo il peso. E per la rustichezza dell' ordine si gli possono ancora fare le gambe a modo d'un tronco tutto insieme, ed anco partire, nel quale però siano accennati i muscoli a' suoi luoghi, e così vadano con bel modo a congiungersi col corpo. Di queste sorte di termini co' panni intorno, con le teste e barbe lunghe ed intricate, con dentro le mani, se ne possono far per provincie e stati sottoposti ai signori, siccome ha fatto al palazzo di Leone Aretino Antonio Ascona: avvertendo di non farvi femmine per la debolezza, e delicatezza loro, che non conviene a quest'ordine. Nella destra mano, ovvero in tutte due, vi si può fare un tronco nodoso e grosso o simili cose, che convenientemente gli si possono applicare, ma senza ornamento. - L'ordine dorico che per la sua fortezza è dedicato agli Dei robusti, richiede il termine come il precedente; ma alquanto meno rustico e meglio ornato. Giudicarei però che le gambe gli si facessero in tronconi per farlo differente dall' altro, ma che tutto il corpo fosse composto nella maniera che dissi nella proporzione di Ercole. Quivi ancora convengono uomini gravi e melancolici con abiti grossi di rare falde, e con bar-

be lunghe, e vi si possono fare ancora le femmine grosse e rustiche, Satiri, Pani, ed altri semidei selvaggi in sembiante di ridere, alludendo ai loro vizj. - Il jonico matronale richiede i termini più svelti e sottili convenienti alle matrone, dalle quali fu cavato, e però vi si stanno bene le cariati con quei vestimenti lunghi ed ornamenti ritorti in teste, dai quali furono tolte le volute nei capitelli, e quel fregio che rappresenta l'uovolo, e simili. Si possono accomodarvi ancora uomini vestiti come i barbari captivi, con quei manti militari sopra le camiscie cinte, che si stendono fin sotto le ginocchia sopra le calze crespe al collo del piede, con le mani legate in segno della loro cattività, o ancora sciolte per non poter fuggire, ma che con le braccia ajutino a sostenere il peso. Nè si disdicono uomini armati, ma però giovani, ma disposti fieri, e melancolici, che hanno le armi non molto trite, ma simili alla prima foggia che si usava dagli antichi romani, come si vede per le pile, e si trova scritto. - L'ordine corintio vuole il termine conforme alla sua colonna più leggiadro e sottile degli altri. Si rappresenta in forma di giovani adornate con bei panni sottili, con diversi ornamenti da vergini, come medaglie fra le poppe, e sotto quelle cinte alle spalle, e non vogliono essere più o meno alte della proporzione delle colonne. Queste vergini debbono esser belle con le braccia ignude, ed anco parte delle gambe, per dimostrar leggiadrìa, con un bel cestello in capo, con frutti dentro in segno del capitello. Non disconvengono anco maschi in abito di pastori, ma bene ornati, e parimenti giovani armati, vagamente ornati, con stivali ed armi all' antica, con

certe corazze leggiere, con alcune maschere o medaglie alle spalle ad esempio delle amazoni antiche. Con le braccia si possono collocare i termini in diversi atti d'allargarsi e sostenere il peso, o di ponersigli sopra il petto, per acconciar qualche fiore o gemma, o per tener qualche pannicello più al basso, secondo che occorra. - L'ultimo ordine composto del corintio e jonico, più licenzioso che gli altri e più svelto ed ornato, richiede conforme a se, se non termini in forma di ninfe ornate di velami o panni leggieri, che sventolino intorno, lasciandole quasi tutte scoperte, sì che gli si veda come una spalla con parte del petto, ed il braccio, e certi intervalli di due cinte. I fianchi e parte delle coscie hanno da essere ornate di fiori e di frondi ricchissimamente, di maniera che vengano a mostrar la leggerezza che è loro propria. Il cestello in capo ha da essere ripieno di diversi fiori e foglie, fuorchè se non si gli accennasse qualche arco o faretra.

Tali sono i modi di comporre i termini per tutti gli ordini, i quali osservando si vengono a trovar nelle opere consonanze bellissime di parti; e si hanno da osservare anco nelle maschere, festoni, e simili ornamenti di figure e termini; e parimenti in quelle figure della detta ragione che alle volte si fanno per sostegno sotto a certi pesi stravaganti, secondo che occorre; ed anco in certi triangoli, quadrati, archi, e simili. Conciosiachè non stanno bene sotto gran pesi figure belle e delicate; nè meno a sostenere cose leggiere Ercole, ed uomini rozzi e robusti: onde bisogna stare avvisati e por mente ad ogni cosa; perciocchè un galantuomo farà un' opera bella, e poi porrà un angelo

ovver fanciullo che sosterrà tal peso, che dieci non potrebbero sostenere. Il che dà giusta causa da ridere al popolo, e gli fa scemar la riputazione.

Ma lasciando da parte i termini figurati, dei quali abbastanza si è detto, passerò a dar ordine di comporre quegli altri primi, i quali brevemente secondo la ragione degli ordini parimenti come questi altri figurati hanno da essere più o meno ornati, grandi e grossi, così nelle teste come nelle basi. Perciocchè nel composito le basi vanno ornate di festoni, legami, fiori, frutti, maschere, chiocciole, e simili, e le teste hanno da essere di ninfe come ho detto, ma ornate e belle. Nel corintio le basi hanno da essere manco ornate, ma con maggior bellezza di fogliami e cannellature, e così la testa; e seguendo manco la base del jonico con le faccie di matrona, e manco quelle del dorico, e men di tutte quelle del toscano. E perchè si fanno anco termini di alcune altre maniere, essendosi in ciò molto accresciuta la licenza, come con le braccia e senza, aggiungendovi sotto in loco di basi, mensole, e facendogli volto a guisa di arpìe; e nel fondo delle basi o mensole cannellate o sfogliate, piedi e grifi di leoni e simili; avendo io dato l'ordine principale di comporli in quanti modi si vuole, reggendosi dietro alle ragioni dell'edificio; onde si pigliano tutti gli esempj sicuri di operare, siccome hanno fatto i grandi osservatori, e bizzarri in queste composizioni, massime dei termini maschi e femmine dal mezzo in su, e dal mezzo in giù quadrata, dei quali ne è uscito un libro sotto nome di Giulio Romano, e credo che ne verrà fuori un libro di Carlo Urbini; metterò fine a questa parte.

CAPITOLO XLVIII.

Composizione dei fregj.

Risolutissima cosa stimo io che sia appresso di ognuno, che colui che non ha la vera, e perfetta cognizione d'una facoltà, non stenti di gran lunga più e duri maggior fatica nelle opere sue, che non fa colui che le intende, e sa procedere con ragione. Onde n'è che tutti gli uomini del mondo studiosi di alcuna cosa, sogliono fare così gravi fatiche nella professione loro, per poter aggiungere alla vera cognizione di quella, onde vengano poi a conseguire il gusto, e la facilità dell' operare. Al che non possono giammai arrivar coloro, che non indirizzano i suoi studj a questo fine e scopo, con che ci si mostra la vera strada di arrivare alla chiarezza. Però è necessario dopo le ragioni, ed i precetti de' quali sinora quanto è stato possibile più chiaro e distintamente si è ragionato, soggiungere in questo loco ciò che si appartiene alla composizione dei fregj. Il che sono certo che parrà alquanto duro ad alcuni, che intorno a ciò non hanno osservato alcuna legge o regola; tuttavia dovranno attendervi con pazienza, poichè con l'intendere, sempre si viene a facilitar più la via di mostrare il vero, ed il possibile con belle proporzioni, che il falso ed impossibile per strade torte ed oscure; dove quell' altra è tutta chiara e sicura a condurre al colmo dell' eccellenza e perfezione ciascuno che per quella si pone a camminare.

Quanto ai fregj adunque, imitando la natura, ed osservando il decoro della composizione loro, ne tratterò secondo le sue spezie, le quali tante sono quante sono le maniere delle istorie. Perchè qualunque istoria od invenzione si sia, e di più ogni bizzarrìa e stravaganza si può ne' fregj dimostrare. Ma prima fa bisogno intendere ciò che è fregio, e d'onde sia derivato, e come s'intenda per gli ordini dell' architettura. Ora appresso di alcuni popoli frigj era in uso una cotal fascia che circondava i tappeti, le vesti, e simili, composta di fogliami di fiori, e di legami ricamati, la quale dal nome loro che erano stati inventori di così fatti giramenti di fogliami, e legamenti di fiori, ed altre diverse bizzarrìe rinchiuse in linee parallele, fu dimandata fregio; e gli artefici loro erano dimandati fregioni, che ora chiamiamo volgarmente ricamatori, dei quali a tempi nostri, così nelle figure come ne' fogliami sono eccellenti Luca Schiavone (1), e Scipione Delfinone (2), dai quali furono cavate poi anco le frangie d'oro, e di seta intorno ai padiglioni. Nè fuori di proposito gli architetti moderni dimandano fregio quello spazio tra la cornice e l' architrave, altrimenti chiamato zoforo, nel quale gli antichi facevano il medesimo lavor di fregj, e secondo la natura dell' ordine e del Dio al quale l'ordine era dedicato; ornando il

(1) Fioriva in Milano circa il 1450.

(2) Fu in quest' arte ammaestrato dal suo padre *Girolamo*, e fece a ricamo le cacce di varj animali per *Enrico VIII* re d'Inghilterra, e per *Filippo II* di Spagna. Ebbe un figliuolo chiamato *Marcantonio*, che aucor giovanetto dava speranza di riuscire migliore del padre, e dell' avo. Soggiornò sempre a Milano, ma gli storici non registrarono le sue opere, nè l'anno di sua morte.

fregio dorico di triglifi e metope, ne' quali si scolpivano istromenti atti al sacrificio; ed altre volte variando, di folgori, saette, e scudi. Il jonico che è più delicato, al dritto delle colonne ornavano di candelieri, vasi, e simili, verso i quali si volgevano grifoni, leoni, e tali animali, ora sopra i quattro piedi, ed ora con le natiche in terra volgendosi la schiena l'un l'altro. E quivi il campo era ornato di fogliami, e simili ornamenti che discendevano dai candelieri, o vasi, o fioroni di fogliami che si fossero, e così di simili bizzarrie ornavasi, entrandoci sempre qualche animale. Nel fregio corintio si esprimevano sul dritto delle colonne cesti, e vasi di fiori, ed anco nascimenti di fogliami che leggiadramente andavano girando, e per il mezzo si faceva qualche bella dimostrazione di figure conforme all' ordine, fuggendo gli animali offensivi e deformi. Però vi si vedeva sempre qualche fanciulla o ninfa che rappresentava Europa sopra un toro con alcuni amori che si ravvolgevano. Per i fogliami, e per li giramenti de' fogliami e rosoni, si disponevano se non leggiadri fanciulli, ovvero animali piacevoli, come castroni, e simili. Nel fregio ultimamente composito senza mensole ovver modiglioni, si esprimevano giovanetti, ovver ninfe, o fanciulli, non già intieri, ma dal mezzo insù, ed il resto si dispensava in fogliami che giravano intorno, compiendo gli spazj di animali, come di cigni e simili, con le code fatte a fogliami, e con le ali così naturali come di fogliami. Vi si possono anco fare mostri marini in dentro, ed in fuori come tritoni, sirene, e ninfe che si convertino oltre alle sue ali in code di pesci, e le granfe

marine sopra le onde del mare, facendo gli atti loro secondo il grillo del pittore. In somma in questo fregio non entrava alcuna figura di animale che fosse intiero, ma tutti erano diversamente composti; e però si vedevano arpìe, e sfingi nella forma che le descrive Svetonio, ed altri tali mostri, fra quali entrano belli aspetti di femmine; e la collegazione ovvero abbracciamento fra l'uno e l'altro era sempre al dritto della colonna. In questo stesso ordine di fregio dove erano i modiglioni, fra l'uno e l'altro osservasi anco di porvi diverse bizzarrie, ma noi possiamo eleggere ciò che vogliamo, come rosoni in faccia, ovvero esprimendovi dentro significati d'imprese, ed altre simili composizioni, come ha accennato il Vignola intendente architetto nell' ultimo de' suoi ordini.

Ora benchè io abbia detto delle maniere ed ornamenti de' fregj mischiati con animali, figure, e fogliami usati dagli antichi, sì per quelle poche reliquie che si trovano, come ancora per la ragione dell' ordine loro; nondimeno aggiungo anco che di puri fogliami si possono ornare, accompagnando gl'intagli delle cornici. Perciò nel fregio jonico si vedono tronchi, e fogliami grossi con rosoni maschi; nel corintio fogliami, e frondi sfrappate con rosoni, caulicoli, sementi, ed altri grimoli, che empiendo gli spazj girano grillando con diverse semenze; ed il medesimo si vede nel composito, ma con abbondanza di fiori, e germogli con vasi di fiori, rosoni sfrappati, e simili fra i modiglioni. Dove seguendo gli antichi, nel fregio dorico si vogliono porre animali, e figure umane secondo i luoghi; nel jonico animali feroci e terribili, ma intieri,

con maschi e femmine più robuste, come Satiri, Pani, e Ninfe boscareccie; nel corintio animali piacevoli, belli, e delicati, figure di fanciulli, vergini, donzelle, e ninfe; nel composito le medesime cose ma non intiere come ho detto, perciocchè vanno composte con cani, leoni, ed altri animali in fogliami; e nel toscano figure più rustiche, come Ercoli, Cachi, e simili, con fogliami più fieri, e duri. Tale è la regola del comporre i fregj in ciaschedun' ordine, la quale osservando, per essere sicurissima e fondata nell' autorità degli antichi, non si verranno a fare quelli fregj tanto strepitosi e confusi, ne' quali s'intricano cose che non possono stare, e perciò accusano il pittore o scultore che sia di poco avvedimento e discorso, e scompigliano ogni cosa: come mostrare un fanciullo che abbracci, ovvero scherzi con un serpe, o con alcun altro animale velenoso e nocivo, cui di natura dovrebbe per paura fuggire, ed ora animali fieri che non si nocciono, ed i piacevoli che non temono i più feroci di loro, ed alcune altre simili composizioni che non possono stare insieme.

Nè quivi mi dica alcuno che nei fregj si possa fare ciò che si vuole, poichè sono bizzarrie del pittore, perciocchè sarà in errore grandissimo: conciosiachè essendo la pittura una dimostrazione di tutte le cose che sono fatte, e che si possono immaginare di potersi fare, ed essendo gli ornamenti e lavori immaginati per accrescere bellezza ai membri, è necessario che questa bellezza se dee apparire, si concordi alla mente nostra nel più dilettevole, e miglior modo che sia possibile. Perciocchè le cose che discordano, non possono recar gusto nè diletto, non essendo confor-

mi al naturale, onde ne nasce ciò che par bello agli occhi nostri, ed insieme il piacere e diletto loro. E che sia necessario osservar questo, noi vediamo che tutti gli antichi architetti hanno cavato i giri dei fogliami, i rosoni, gl' intagli degli uovoli, i cimasi, i bastoni, i gocciolatoj, e finalmente tutti gli altri membri, a fine che indubitatamente portassero bellezza e piacere agli occhi dei riguardanti, dalle forme geometriche principali, le quali sono principalmente tolte dall' uomo, esempio perfetto e modello di tutte le fabbriche e lavori. Onde si veggono avere del circolare, del quadrato, dell' ovato, e di simili proporzioni geometriche, sbandite le altre forme come men perfette. E però se una foglia nel cimasio fosse più larga che alta, non sarebbe bella, non avendo la ragione del quadrato con che ella è fatta; e se un uovolo fosse o più stretto o più largo, non osservata la proporzione ovata, non si comprenderebbe. Così nei giri dei fogliami, quelli che non tengono dell' ovato, ovver del circolare, non possono essere belli nè graziosi. Ora se in queste minuzie ci sono le sue ragioni, quanto più dove entrano animali e figure vi debbono essere? E però seguendo il mio proposito dico, che oltre le cose di già avvertite circa ai fregj, dobbiamo esprimere in loro i gesti convenevoli ai corpi, onde i fregj sono composti. Però dove entrano fanciulli e simili, vi si ricercano atti allegri, scherzi, e salti sopra montoni, o con cagnuoli; oltre di ciò, che abbiano per le mani uccelli e maschere, che sagliano, e scherzino sopra i fogliami e festoni, che perciò li sostentino, ed in somma vi si dimostrino tutti gli atti che essi possono fare. Ma

negli animali fieri ed uomini, come satiri, e simili, si vuol tenere diverso andare che convenga alla natura. E così di tutti gli altri puoi andare per te stesso discorrendo.

Di più gli spazj vogliono essere accompagnati, e non far che in un loco sia gran vano, ed in un altro sia ristretto di fogliami e figure. Per il che fuggire bisogna con diligente avvertenza fare che tanto di sopra, come di sotto, e tanto da una banda, come dall'altra siano membra di figure ed animali accompagnati dai fogliami, e non (come sogliono molti) che i fogliami tutti vadano a compire lo spazio, e che giù in un angolo sia un fanciullo od altro animale. Il che lascio pensare ad ognuno che bellezza possa rendere a giudizio degl' intendenti del disegno, ed a tutti gli altri. Ma perchè troppo ci sarebbe che dire a voler proseguire minutamente ogni cosa, avendo dimostrato la ragione e via principale, passeremo alle altre cose, avvertendo però prima che si lasci di parlar degli ordini di architettura, che bisogna fare i legamenti delle colonne, e squadramenti intorno ad istorie che più convengono, e corrispondono all' ordine, acciocchè nel tutto si mostri giudizio. Conciosiachè all' ordine corintio si appartengono istorie di canti, di piaceri, di miracoli, di meraviglie, ed anco di lascivie, e simili. Al composito cacce, giuochi di ninfe, e giardini. Al jonico consigli, sacrificj, trionfi, giustizie, fatti onorati, gravi e religiosi. Al dorico guerre, discordie, battaglie, rapimenti, contrasti, ed altre simili istorie funebri, e melancoliche. Al toscano traffichi di agricoltura, il tempo, i mesi, gli anni, e simili cose gravi,

tarde, e melancoliche; benchè non sempre si unisca con tutti questi ornamenti nei fregj, ma nelle grottesche sempre si hanno da porre in cotali proporzioni, ed ordini, conciosiachè queste furono ritrovate dai romani bizzarri.

Nei fregj delle volte delle cappelle e facciate con fanciulli e maschere, furono principali al tempo nostro il Ferrari, il Vaga, il Rosso, il Romano, il Fattore, il Parmigiano, il Correggio, Giovanni da Udine, ed il Pordenone; nelle maschere bizzarre e strane, e nei fogliami il Soncino; nei fogliami soli Niccolò Piccinino, e Vincenzo da Brescia. E quello poi che eccellentemente l'ha intagliati fuori delle antiche è stato Marco Antonio. Nei rabeschi ci sarebbe molto che dire, benchè Stefano Scotto (1) senza dubbio sia stato il principale; però Gaudenzio in quelli l'ha superato, il quale fu suo primo discepolo, ed insieme del Luini. Nei fregj s'introducono ancora le cartelle forate, ed i cartocci con fanciulli e maschere con l'istoria in mezzo conveniente, secondo che ricerca l'ordine, e si appartengono anco ai quadri quivi riposti. In cotali ravvolgimenti di carte, cartocci, scudi, epitaffi, grotteschi, festoni, e simili, sono stati ingegnosi, e capricciosi, oltre quelli che si diranno nel capitolo dei grotteschi, Gio. Battista Bergamo (2), ed Evangelista Luini fratello di Aurelio, che in queste parti, ed in altre è raro, Lazzaro e Pantaleo Calvi, Ottavio fratello di An-

(1) Era molto versato nelle lettere e nella filosofia.

(2) *G. B. Castello* architetto bergamasco nato il 1510. Ridusse all' elegante forma in cui oggi si trova la chiesa di S. Matteo in Genova, per ordine di *Andrea Doria*.

drea Semini (1), Vincenzo Mojetta (2), e fra gli antichi fu unico Serapione, il quale per altro non sapeva dipingere un uomo, e sopra questi dipingeva con estrema bizzarrìa e grillo.

CAPITOLO XLIX.

Composizione delle grottesche.

Quantunque monsignor Barbaro nel suo commento sopra Vitruvio non ammetta liberamente le grottesche, riputandole sogni e chimere della pittura, per essere composizione confusa di diverse cose; e dovendo la pittura, siccome ogni altra cosa che si fa dagli uomini, rappresentar qualche effetto, al quale sia indrizzata tutta la composizione; tuttavia seguendo in ciò il parere di Baldassare Peruzzi, direi, che liberamente si dovessero ammettere, facendole negli spazj, come esso insegna nel Serlio. Perchè siccome un' istoria non si può fare in aria, nè senza sostegno, così ne anco queste che sono una bizzarrìa e grillo introdotto per ornamen-

(1) Nacque a Genova nel 1520. Imitò sì bene *Raffaello*, che stenta a crederlo chi non ne ha veduti i lavori. *Giulio Cesare Procaccini* tenne per lavoro di *Raffaello* la facciata dell' antico palazzo *Doria*, oggidì *Ivrea*, dipinta da *Ottavio*. Ma quanto fu bravo pittore, tanto era di dissoluti costumi, a cui aggiungeva le impertinenze e le inciviltà, non che il disprezzo di tutti. A Milano condusse i suoi ultimi anni, e morì nel 1604 d'infelice morte.

(2) Di Caravaggio, fioriva in Milano circa il 1500, ed è lodato con altri artisti dal *Minozzi*.

to di essa istoria. In queste grottesche il pittore esprime le cose, ed i concetti, non con le proprie, ma con altre figure: come se vuol rappresentare uno di buona fama, farà la fama nelle grottesche allegra e splendida; se un altro di mala fama, vi farà l'istessa fama oscura e nera; e se lochi de' sacrificj, vi farà sacrificj. E perchè non dimostrano liberamente il concetto nostro, però dissi che non istarebbero bene in luogo di sostegno, ma si hanno da collocare nei vani per ornamento, ed arricchimento loro. Ho udito dire da molti che Raffaello, Polidoro, il Rosso, e Perino hanno levato via parte delle grottesche antiche per non lasciar vedere le invenzioni sue ritrovate per quelle con sommo artificio. Ma non so io come si possano le grottesche levare, nè manco biasimare, vedendosene molte dagli antichi fatte in Roma, a Pozzuoli, ed a Baja, dall'imitazione delle quali eglino, siccome hanno sempre fatto in ogni altra loro invenzione, hanno riportato quell' onore che da ognuno gli è concesso, ed appreso la maniera di esprimere anco in queste sorte di pittura così ingegnosamente i capricci e ritrovati suoi, ed insegnato agli altri a non partirsi mai dalle orme e vestigie segnate dagli antichi in ciascuna cosa che s'imprenda a fare. Sono stati eccellenti per questa parte anco molti altri, come Polidoro, Maturino, Giovanni da Udine (1), il Rosso, Giulio Romano, Francesco Fat-

(1) Nato nel 1487 dalla udinese famiglia dei *Ricamatori*, forse così detti dalla loro eccellenza nel ricamare. Fu in prima a Venezia presso *Giorgione*, dove conobbe il *Morto da Feltre*, e col quale, udendo parlare delle meraviglie di Roma, e di *Raffaello*, vi si condusse, dove il triste feltrino ravvolgendosi nei sotter-

tore, e Perino del Vaga, che furono i primi ad introdurre nelle grottesche animali, sacrificj, fogliami, festoni, trofei, ed altre simili bizzarrìe, togliendo dalle grottesche antiche dipinte da Serapione, e dagli altri il più bello e vago che se ne potesse levare; d'onde ne hanno poi ornato tutta l'Italia, e le altre provincie con gli altri suoi seguaci, come sono stati Aurelio Busso (1), il Pescia (2), il Soncino, e Jacopo Ros-

ranei romani, ed osservando le figurette ed i capricci antichi, trasse alla luce un nuovo genere ornamentale detto grottesco, e inspirò di quell' amore *Giovanni da Udine* suo amico, che vien detto il perfezionatore di questo genere. Fu presentato a *Raffaello* da *Baldassare Castiglione*, e sotto la disciplina di *Raffaello* dimenticò affatto le sanguinose tinte, ed il gagliardo *giorgionesco*, appigliandosi in vece alla dolce e graziosa maniera dell' Urbinate; del quale fu ajuto nell' ornare le loggie vaticane, la sala dei pontefici, e molti altri luoghi. Nella celebre S. Cecilia di *Raffaello* dipinse molti strumenti musicali; fu il primo a lavorare di stucco nel genere grottesco, e uscirono dalle sue mani le più graziose invenzioni del mondo. Dipingeva con ogni verità qualunque oggetto della natura inanimata, e faceva con molta grazia augelli, pesci, ed animali di qualunque specie, e paesetti graziosissimi arricchiti di molte graziose invenzioni; onde il *Vasari* lo dice unico in questo genere. Ornò di fogliami, frutti, puttini, ed altre lietissime bizzarrìe la sacristia di S. Lorenzo a Firenze. Di stucchi e pitture arricchì la cappella di S. Maria di Cividale. Condusse in generale poche opere ad olio, e queste di breve dimensione; egli amava i paesetti, nei quali metteva i suoi puttini, le sue ninfe, sempre d'una squisita eleganza. Morì a Roma di settantasette anni nel 1564, e volle esser sepolto alla Rotonda presso il maestro suo *Raffaello*.

(1) Cremasco, scolare di *Polidoro da Caravaggio* e suo ajuto a Roma. Chiuse poveramente la vita dipingendo carte da tarocco circa il 1520.

(2) *Pietro Maria da Pescia* celebre intagliatore del secolo XVI, che, come tanti altri della medesima epoca, si nascose quasi nella luce della propria gloria. Dietro i consigli e disegni di *Michelangelo*

signolo da Livorno (1), i quali hanno fatto così maravigliosamente, che veramente fanno restar confusi coloro che dicono le grottesche esser sogni, e confessare che essendo fatte con invenzione e diligenza, sono di grandissimo ornamento, e ricchezza all'arte. Il Troso da Monza ne ha disegnato un libro di tante e così varie sorte, che giudico non potersi fare, nè immaginar più; perchè egli veramente ha occupato tutto ciò che si può fare in cotal facoltà. In scultura fu raro e principale, siccome si vede nelle opere sue, Silvio Lucchese, e nel ferro Gio. Battista Cerabalia. Però lasciamo gracchiare alcuni stitichi, che non li vogliono ammettere, siccome genti che non avendo disegno, non conoscono la bellezza ed ornamento dell' arte, i quali sono come il verso

Gente a cui si fa notte innanzi sera:

che pur con quelle si può leggiadramente accennare la lascivia nel satiro e nella donna ignuda, l'amante giocando nel pastore e ninfa, la viltà dell' amante nella bellezza della sirena, la prudenza nella sfinge, e tutti gli altri concetti sotto cotali apparenze, come di sacre pitture.

Ora per trattarne più distintamente, non starò ad investigar più sottilmente ciò che siano grottesche, perchè non lo sa manco l'istessa verità, non che lo sap-

e di *Raffaello* produsse opere che accrebbero lo splendore di quell'età.

(1) Nato circa il 1554, fu un fedele imitatore ne' grotteschi di *Perino del Vaga*, e se l'età lo comportasse si direbbe suo allievo. Poco operò in patria, perchè chiamato giovane in Torino al servizio della corte, colà sempre rimase e morì nel 1604, ed ebbe onorata sepoltura.

piano i pittori, nè di che cosa si compongono; ma dirò ben questo, prima ch' io venga alle loro composizioni, ch' egli è parere di molti dotti ed esperti nelle lettere, che queste grottesche non solo siano così dette dalle grotte, perchè gli antichi vi solessero talvolta ricoverarsi nascostamente per piacere e diletto con qualche sua amata; ma perchè a proposito venivano fatte non altrimenti che enimmi, o cifre, o figure egizie dimandate jeroglifici, per significare alcun concetto o pensiero sotto altre figure, come noi usiamo negli emblemi, e nelle imprese. E per me credo che ciò fosse perchè non ci è via più accomodata per disegnare ovver mostrare qual concetto si voglia della grottesca; perciocchè a lei sola nell' arte sono concessi sacrificj, trofei, istromenti, gradi concavi, convessi, in giro, e pendenti, e rilevati; ed oltre di ciò tutti gli animali, fogliami, arbori, figure, uccelli, sassi, monti, fiumi, campi, cieli, tempeste, saette, tuoni, frondi, fiori, frutti, lucerne, candelieri accesi, chimere, mostri, ed in somma tutto quello che si può trovare ed immaginare. Ma lasciando questa curiosa investigazione che il tutto importa, come dianzi proposi, mi stenderò solamente a discorrere intorno alla composizione loro, la quale è di molta importanza. Imperocchè siccome elle si pongono in uso per libertà, così per dilettare vogliono essere fondate in sull' autorità dell' arte, poichè non sono altro che dimostrazione d'arte, ed ornamento a certi suoi luoghi convenienti ed appartati. E che sia vero che vogliono avere sopra tutte le altre cose composizione conveniente ed arte, si vede per esempio di tanti pittori eccellenti

nelle figure, che non hanno potuto in questa parte conseguir lode ed onore alcuno; e massime perchè nelle invenzioni delle grottesche più che in ogni altra vi corre un certo furore, ed una natural bizzarrìa, della quale essendone privi quei tali, con tutta l'arte loro non fecero nulla; siccome anco poco più hanno conseguito coloro, che quantunque siano stati bizzarri e capricciosi, non le hanno però saputo rappresentar con arte. Perchè in ciò l'una e l'altra hanno da concorrere insieme giuntamente furia naturale ed arte. La composizione adunque loro primamente vuole sempre avere una cotal verisimilitudine naturale, come nel mezzo di colonne arbori che sostengono candelieri, e nelle parti che hanno più del fermo e del grosso templi con simulacri e simili, e nel fondo per base animali bizzarri, mostri, e simili che sostengono, con ornamento di mascheroni, arpìe, scale, e cartocci che tengano del fermo. Ma se si facessero appese di sopra ad un picciolo filo, come molti usano, nè in cima, nè manco dalle bande si converrebbero. Conciosiachè quelle cose che con la natura in qualche parte non convengono, non possono mostrar grazia, ancora che fossero fra loro l'istessa convenienza delle cose naturali, siccome sono le grottesche. Poi si ha d'avvertire che tutti i rami e germogli piccioli abbiano un certo che di radice nei più fermi, e questi con i tronchi, ed i tronchi con lo stelo, non altrimenti che fiori alle frondi, queste ai tronchi, ed i tronchi allo stelo. Oltre di ciò vogliono essere ugualmente compartiti, sicchè più rami non siano in un luogo che in un altro; ed il medesimo dico degli animali, mostri, uccelli, figure di fanciulli, e maschere, ma tutti

abbiano tra loro simbolo e convenienza. Perciocchè non sarebbe bel vedere gli animali più da una parte che dall' altra, nè le figure tutte per di sopra, e gli animali per di sotto, nè le foglie o rami tutti in un luogo, ancora che fossero alquanto mischiate insieme: sicchè tutte queste bizzarrìe composte insieme vogliono occupare egualmente lo spazio. La grandezza delle cose ancora vuol' essere conveniente secondo il paragone, come che il fanciullo paja picciolo appresso alla figura grande, e questa paja altresì picciola appresso gli animali. Tutte le cose che vi sono debbono sino ad una fare il suo effetto, ed essere rappresentate in modo che si conosca che non sono fatte a caso, ma a studio, per far quell' effetto che fanno; come sarebbe se un uccello che vola paja fuggire da qualche fiamma o aspetto di serpe, e non vi voli sopra; ovvero che voli ad alcuna cosa che gli gradisca, come sarebbe a qualche spica di miglio, a qualche vaso di frutti, e fiori, o a qualche fonte. Inoltre che la figura mostri di sostenere qualche cosa, come un fregio, o altra cosa postagli dinanzi; ovvero ch' ella si scaldi, o faccia altro atto con animali e simili; come ancora pescare in una barchetta, dove si farà l'acqua rinchiusa in qualche scogli e sponde a linee sottili. Hanno d'avere i moti conformi alla natura, perchè in queste grottesche pur troppo è la libertà che si piglia di rappresentar ciò che si vuole con ragione, con arte, e bizzarrìa, senza che vi si vogliano fare anco, come per il più fanno molti, le invenzioni a caso, e fuori di proposito, col rappresentar fanciulli più grandi degli uomini, ed essi fanciulli più piccioli di certe altre figure, uccelli più grossi

dei leoni, e più di loro le lucerte e lumache; e così molte altre confusioni, facendo scherzar fanciulli con serpi, e saltar nel fuoco ridendo, o fuggire d'uomini ed animali in aria senza cosa che li sostenga, e senz' ali, e sino ai pesci senz' acqua nell' aria, appiccar pesi grandissimi a sottilissimo filo, e rappresentar tempj più angusti del buco di una lucerta. Di qui nasce che così poche grottesche si veggono belle e bene intese; e perciò non è meraviglia che alcuni, che non sanno più oltre le dannano. Il che non farebbono vedendo le belle che a pochi è stato concesso di fare. Chi seguirà adunque nella composizione delle grottesche la ragione naturale, sia certo che gli riuscirà tutto felicissimamente, e ne conseguirà onore e gloria. Ed in ciò aprirà molto bene gli occhi del giudizio; perciocchè a mio parere più difficil cosa è il dar ordine ad una cosa disordinata, che seguirne una ordinata, la quale avendo seco l'ordine, non ricerca altro ch' egli si conosca; dove in quella oltre che conviene conoscere esso ordine, bisogna ridurla dalla natura disordinata all' ordinata: e così convertendo l'istoria in favola aggiungergli quegli ornamenti che si gli aspettano cantarla in verso, e sotto altre figure con modo più leggiadro e vago, dove quell' altra si può semplicemente in prosa con figure proprie senza altro ornato comporre.

CAPITOLO L.

Composizioni di lucerne, candelieri, fontane, epitaffi, ornamenti, stilobate, colonne, vasi, intervalli, figure, fogliami, quadrature, mostri, animali, ed istromenti.

Da poi che appresso gli egizj, come scrive Clemente, furono trovate le invenzioni delle lucerne, accrebbe l'uso loro in modo, che non solo appresso a tutti i popoli furono composte di piccioli ornamenti per uso delle case, e dei palazzi, così di pietra, come d'oro, d'argento, ed altri metalli, come se ne vedono ancora alcune antiche; ma anco per ornare i tempj, ed onorare i numi e Dei loro, se ne cominciarono a fabbricare alcune a guisa di arbori, che spargendo i rami intorno intorno, in cima sostenevano un vaso con dentro o torchio di cera, o lucignolo nell' oglio acceso. Della qual maniera fu quella che tolse nel tempio di Apolline Palatino Alessandro Magno quando espugnò Tebe; la quale poi offerse nel tempio del medesimo Dio nella città di Cime. Queste lucerne a guisa di arbori superbissimi gettate d'oro, ed anco d'altri metalli, spargendo come si è detto i rami intorno, si fabbricavano parte di fogliami e frutti con alcuni germogli a loco a loco, ed avevano la radice loro nel fondo come arbore; comparendo però se non quei rami fuori del tronco, che sostenevano le torcie ovvero lucignoli con diversi nascimenti e fine di foglie lunghe, che si andavano a congiungere col gambo anch' egli ornato, ma

più grossamente per dare il moto dell' ornamento, e dello sfioreggiare ad essi rami: oltre di ciò in forma di vasi si faceva il principio del tronco, da cui ne uscivano i rami a guisa di bastoni fatti con diversi corniciamenti e lavori, come si usa nei torni. E vi si potevano parimenti variando far triangoli, quadrati, e ciò che si voleva. I rami che andavano a sostenere i torchi si facevano nascere con bellissimo e convenevole partimento, e congiungersi al suo fondo col vaso per cotali cornici convenienti al suo ordine: il che si usa ancora in molti piccioli candelieri, manichi d'istromenti, e simili. Talvolta si componevano di animali diversi, collocando i più terribili in fondo come per basi, che sostengono il tutto. Le picciole lucerne, alcune si facevano a guisa di animali, che porgessero con la bocca fuori del lucignolo, altre di quadratura sola si componevano con alcuni pochi fogliami intorno al manico, altre formate con diversi intagli, alcune con maschere, ed altre con altre figure e strani mostri, delle quali, come ho detto, se ne veggono alcune antiche a' nostri tempi.

Da quest' uso di accendere torchi e lucignoli per le lucerne furono immaginati i candelieri, massime per culto degli Dei nei tempj sacri; l'uso dei quali e la magnificenza si è andata in modo avanzando di tempo in tempo, che tralasciate del tutto le lucerne, a loro si sono trasferiti tutti gli ornamenti e le ricchezze di oro, e di pietre preziose, benchè con altra forma. Perciocchè secondo la norma dei romani quasi a guisa di piramidi si levano in alto più larghi di due o tre volte da basso che da alto, proporzionando l'altezza loro alla

grossezza, secondo la proporzione umana. Fannosi di forma trilatera, di circolare, e di quadrata, e si compongono di più maniere; una è di soli animali, e figure; un' altra di soli fogliami, frutti, e fiori; un' altra di quadrature e lavori; un' altra tonda fatta al torno, e dipoi ornata di diversi intagli, e cannellature; un' altra delle medesime quadrature, ma vestita di fogliami, da' quali escono alcuni caulicoli e germogli di semenze; un' altra si compone di diversi cartocci, figure, vasi, ed animali, e la sesta mescolatamente di tutte queste cose accoppiate insieme con giudicio. Perchè siccome in questa si raccoglie tutta la somma degli ornamenti, così vi bisogna con destrezza grandissima ed artificio far che tutte le cose convengano fra di loro ordinatamente, facendo del candeliero tre parti uguali, delle quali la più bassa spetta alle parti più ferme forti e sode, l'altra superiore alle più leggiere ornate, e la terza mezzana alle mediocri. Ciascuna di queste parti si distribuisce in altre tre, e si pone nella base il manco grave e sodo per di sopra, per di sotto l'estremo del peso e della gravezza, e nel mezzo si compone di tutte due. Così la parte superiore vuol' avere di sopra il più leggiero ed ornato, di sotto il manco, e nel mezzo quella parte che si avvicina alla leggerezza e bellezza vuol' essere di sopra, e quella che al grave ed al minore ornamento di sotto. Nè altrimenti ha da essere temperata la mezzana, perciocchè le parti gravi e di poco ornamento vanno grosse e basse, le leggiere e molto ornate lunghe, e le sottili e mediocri hanno da tenere il luogo di mezzo. E così le proporzioni quadrate restano al basso, le sesquialtere a mezzo, e le

duple all' alto. Di queste si compongono e si formano i vasi, le quadrature, gruppi di fogliami, ed ogni altra cosa che vi possa entrare, osservando cotal proporzione che secondo la levazione del candeliero, e la larghezza datagli al basso e di sopra, si distribuiscano i membri, e diminuiscano ascendendo all' insù, sicchè i superiori non soprabbondino agl'inferiori siccome manco forti, e di più ornamento.

E così seguendo la vera norma degli antichi, si vengono a disporre nella parte inferiore a guisa di stilobate alla proporzione della colonna, diminuendo però per di sopra certi corpi ornati di arpìe, e per le punte e mezzi di teste di castroni con satiri e simili. Si formano ancora certe basi sostenute da sfingi, e mostri diversi con strani ornamenti in essa base di festoni pendenti, di maschere, e di cartocci che accerchiano le code dei mostri conversi parte in fogliami; ed alcune altre si dispongono in guisa di code di serpenti. Nella mezzana sopra la detta base o piedistallo nel suo fondo però sotto agli animali o mostri vi è il zoccolo che sostiene il candeliero, e vi si ricercano poi vasi ricchissimi d'ornamento, parte vestiti di fogliami, e parte d'intagli, con suoi coperti di sopra bene ornati di maschere picciole, con alcuni uccelli per dentro, ed in alcuni scavamenti del vaso al basso presso alla base, con fanciulli ed animali piacevoli. Dove si veggono pendere panni dalle bocche delle maschere, monili, e simili, guardandosi da porvi festoni, che come gravi hanno da collocarsi da basso. Nella parte superiore sopra vasi si levano alto con coperti ricchi di cannellature foglie minute, e fiori germoglianti; e

dai manichi del vaso pendono monili e gioje. Quivi non convengono maschi, nè alcun' altra figura, ma solamente vi si ricerca lo sfiorimento della parte da basso. Egli è ben vero che giù nel fondo per accompagnarsi con la parte mezzana si potrebbe fare qualche quadratura, qualche maschera di fanciullo, o qualche uccello, ma non già altro. Ed in questa maniera il candeliero viene per ordine ad esser composto, e rappresentarsi bello e forte, le quali regole non osservano alcuni, che tutte le cose sogliono fare alla riversa. Con questo istesso ordine le gambe delle lettiere, le colonne superbissime dei padiglioni, i bardinali da principi, e simili, si hanno da fare; ed oltre queste certe colonne tonde che assai usò Gaudenzio ed altri, come vediamo nelle opere loro. Le medesime regole servono parimenti a far quei candelieri per le colonne quadrate alla foggia attica, dove si usano ancora trofei; e così i pilastri delle cappelle, o di altri luoghi. Oltre ciò gli antichi nei suoi sacrificj usavano certi orciuoli d'oro fatti secondo queste stesse ragioni, ed anco certi piccioli candelieri e lucerne, come si vede per alcuni pili in Roma, e se ne vide a Milano ai tempi passati uno, il quale era tenuto per il candeliero del tempio di Salomone, secondo che racconta nelle sue istorie Enea Silvio (1). I pastorali similmente dei pontefici, ed arcivescovi, e finalmente tutti gl' istromenti che fanno bisogno per il culto dei tempj, o per servigio o fasto dei principi, così si regolano ed ordinano. Onde si veggono le tavole, i forzieri, i camini, ed ancora i vasi

(1) Della famiglia sanese dei *Piccolomini*, che fu poi sommo Pontefice col nome di *Pio II*.

di diverse maniere circolari, ovati, come li fabbrica Ambrogio Maggiore in legno col torno tanto sottili e dentro e fuori, che è meraviglia grandissima il vederli lunghi e corti, le tazze, i bicchieri, i bacili, i secchj, le sedie, le cattedre, i carri trionfali, e le carrette ornate e disposte secondo tali composizioni. Con tali candelieri ancora, o simili forme si possono fabbricare in oro o in ferro le guardie delle spade, dei coltelli, e degli stocchi con la lima, colla quale non ebbe nè avrà pari mai Ferrante Bellino milanese.

Dalla forma ancora de' candelieri sopraddetti ne sono cavate le fontane tonde, ovate, e quadre, in fondo di cui si fa il vaso che riceve l'acqua che da di sopra esce fuori da bocche di maschere, o di altre simili cose, ed in cima si fa un qualche Dio marino o ninfa che signoreggi le acque, aggiungendovi anche istorie di Dei del mare ed i suoi amori, come si vede osservato in tanti, dei quali tutto il mondo ne è pieno, e massime Messina, dove fra gli altri è quello tanto celebrato nella vita di frate Angelo scultore, nella quale ella si legge minutissimamente descritta.

Gli epitaffi si fanno medesimamente con questo modo, di pelli di animali e di cartocci, nei quali come in carta si contengono i fatti di coloro ai quali servono gli epitaffi, dove si possono ancora fare scudi, imprese, istorie, paesi, ed altre bizzarrìe, e si chiamano con altro nome ancora cioè cartelle, le quali parimenti si pongono nei fregj; come vediamo farsi sino nelle sale e luoghi, quantunque non siano di principi.

Gli stilobati medesimamente secondo le cose che sostengono, e governano, nell'istessa maniera si ornano;

perciocchè se sostengono alcun obelisco s' ornano di grosso; se qualche epitaffio di morti, d'animali melancolici, saturnini, e notturni, vestendo le figure che vi entrano secondo il grado del morto: come si osserva ancora ne' grandissimi catafalchi dove si pongono le figure che denotano la potenza già stata di colui che si onora. Ora quanto ad essi stilobati seguendo gli antichi romani, e prima di loro gli egizj, in segno di virtù, si pongono angeli e significati divini; in segno d'imperio e valore, aquile trionfanti e simili; in segno di fortezza, leoni ed orsi; e di umanità, buoi, castroni, ed altri simili con le loro aderenze, ed ornamenti proprj. Secondo le cose ancora che tengono entro sè vanno ornati, come per esempio lasciando gli antichi, noi cristiani usiamo intorno al Sacramento, e reliquie di farvi le figure in atti convenienti a loro; sicchè altri non vi si fanno che angeli diversi in atto di sostenere, onorare, e riverire.

Per tutti gl' intervalli ancora nelle opere osservasi di compire lo spazio con diverse composizioni di fogliami, avendo sempre quest' avvertenza, che vi siano le parti più grosse e ferme, e dalle bande le deboli; e così per le pilastrate, facciate, triangoli, vacui, colonne, e simili, si ha sempre da seguir la regola del formare i candelieri. Essi trovano una nuova forma di far grottesche, cioè che nella grottesca comincino tutte le sue parti, e parimente in lei finiscano. Per il che non vi si veggono uccelli nè altro per aria, anzi ogni cosa con ragione si sostiene sopra quelle che si può sostenere, e così tutta la ragione suddetta dei candelieri sia per dritto in mezzo, benchè alquanto

variatamente, e dopo tutte le altre cose nascendo dalle parti si vanno sostenendo l'una e l'altra. E questa è la vera, ed antica forma del far le grottesche, ma poco intesa da molti, che in vece di quelle dovrebbono far delle rabesche, ancora che senza profondità o eminenza rappresentandosi d'un solo colore, si formano in giro con forcole, germogli, e fogliami fiorati, come vediamo usarsi nei lavori di ricamo, e della gemina sopra le armi. Negli arbori altresì si è trovato una bella invenzione da Leonardo di far che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizzarri, la qual foggia usò canestrandoli tutti Bramante ancora. Con questa via ultimamente si trovano le misure, e proporzioni degl' istromenti militari, i quali senza dubbio sono cavati anch' essi dalla vera via geometrica, così antichi quanto moderni, ed in somma tutti gli ordigni, ed istromenti dell' architettura militare.

CAPITOLO LI.

Composizione di ritrarre dal naturale.

L'uso del ritrarre dal naturale, cioè di far le immagini degli uomini simili a loro, sì che da chiunque li vede siano riconosciuti per quei medesimi, credo io che sia tanto antico, che nascesse in un punto insieme con l'arte istessa di dipingere, la quale da prima non fu ritrovata ad altro che a fare le immagini, cioè i ritratti de' grandi uomini, come d'idoli in terra. On-

de ne è che in quei primi tempi solo i principi l'usarono, come scrive Lattanzio, dicendo che le immagini ovver ritratti così di rilievo come di pittura furono fatte prima per memoria dei re, i quali vivendo avevano bene governato i popoli, acciocchè morendo lasciassero di se grandissimo desiderio ai posteri, svegliati da quelle pitture o statue, spesso ripetessero nella memoria i loro fatti illustri ed opere gloriose, e si accendessero ad imitarle. Onde si legge di Cesare dittatore, che veduta la statua di Alessandro il grande in Egitto, prima smarritosi, e poi ripigliando animo, sempre volle suggellare con l'immagine di Alessandro per averla sempre innanzi agli occhi. E così le signore romane usavano di portarla nei suoi anelli scolpita, e tutti i nobili romani solevano farlo ne' giuochi ad immagine dei suoi antecessori.

Ma tornando a nostro proposito, scrive Eusebio nella *storia ecclesiastica*, che fu ancora usanza de' gentili di concedere alle persone che fossero state di qualche giovamento per alcuna invenzione da loro ritrovata alla vita umana, che potessero farsi ritrarre, ovvero che il principe, o la repubblica faceva ritrarli, come fecero gli ateniesi a Socrate dopo morte, ed a Pittagora; ed i romani ad Esculapio, a Quirino, e ad altri infiniti: acciocchè fosse noto ai posteri in quanta riverenza fossero tenuti quelli che erano divenuti eccellenti nelle virtù, ed erano stati giovevoli al mondo, e perciò eglino si accendessero ad imitarli. E di quì ne nacque che tutti i savj tenevano per memoria le immagini degli antecessori savj, acciocchè vedendoli si ricordassero delle opere loro, e ne pigliassero esem-

pio. Altra sorta di gente adunque (per quanto si legge) non si poteva far ritrarre appresso gli antichi che i principi ed i virtuosi. A tutti gli altri era proibito, tutto che ricchissimi fossero. E quest' uso credo io che durasse sino che Costantino trasportò l'imperio, e l'onor d'Italia a Bisanzio; perciocchè prima se leggiamo appresso gli assirj di Belo, di Nino, e di Nembroth, troviamo che le immagini loro furono fatte solamente per ordine di Semiramide regina di Babilonia; ed appresso gli egizj dei re loro non si ritrovano se non i famosi come Simandio, Amasi, Arsinoe, ed alcuni altri pochi; e dei virtuosi meno, come Mercurio Trismegisto, il quale soleva dire che quando la pittura nacque, nacque ancora la religione. Perciocchè lo studio dei pittori è intorno alle sacre immagini, ed appresso i greci vi era un editto che solo i nobili usassero la pittura: tanto è lontano il pensare che permettessero ad uomini plebei e vili il farsi ritrarre dal naturale; anzi questo assolutamente era riservato solamente ai principi e savj. Così appresso i romani altre statue non si veggono che di consoli valorosi, d'imperatori, e simili ai principi, o almeno d'uomini pregiati e singolari in qualche parte, come di donne, o giovani belli. Onde si vede la statua di Antinoo bellissimo giovane fra tutti gli altri che furono amati, da Adriano; o di uomini forti come di Ercole, e di Milone Crotoniate. Per il che comprendiamo in quanto pregio fosse tenuta da tutti i popoli quest' arte del ritrarre dal naturale, massime perchè non era se non da eccellenti pittori, scultori, ed incavatori esercitata; ancora che a' tempi nostri si sia divulgata tanto, che quasi

tutta la sua dignità è perduta, non solamente perchè senza alcuna distinzione si tollera da' principi, e dalle repubbliche, che ognuno con ritratti cerchi di conservare la memoria sua eterna ed immortale; ma anco perchè ogni rozzo pittore che appena sa che cosa sia empiastrare carta, vuol ritraere. E questi sono poi onde vengono i ritratti de' ciurmatori su per le bandiere, e di altri uomini sordidi, ed infami. E sebbene questo abuso almeno appresso agl' intendenti non ha scemato in parte alcuna il pregio a quest' arte, nè macchiato punto la sua candidezza, non è però che non abbia apportato qualche danno in questo, che il giudicio in parte si viene a confondere, talchè appena si scorge qual sia la propria ragione del ritrarre secondo la qualità delle genti che si ritraono, e secondo che vuole ed insegna l'arte. Perchè dopo che è entrato questo abuso, se alcuno vuole fare un ritratto con quelle ragioni e parti che richiede l'arte, ed il grado di colui che si fa ritraere, non gli è se non da pochissimi concesso, ed è astretto posporre le regole e precetti dell' arte al capriccio di chi ritrae. Per questa cagione di rado il buon pittore esprime il suo concetto, senza cui non è possibile che alcuna buona cosa riesca, tanto più a' pittori goffi, e materiali. Sicchè in vece di ritratti si veggono come a dire metamorfosi. Ciò non ostante ho tuttavia voluto io raccogliere quà alcune cose necessarie alla vera composizione del far ritratti, acciocchè in parte vengano a conoscere quelli che non sanno, in quanto errore si trovino, ritraendo ovver facendosi ritrarre.

Primieramente adunque bisogna considerare la qua-

lità di colui che si ha da ritrarre, e secondo quella dargli il suo particolare segno, che lo dia a conoscere, come sarebbe ad un imperatore la corona di lauro, come si vede osservato nelle statue antiche, e come giudiziosamente ha osservato Tiziano ne' Cesari ch'egli dipinse al duca di Mantova con lauri appresso, e con bastoni in mano che denotano il suo dominio, come lo denota ancora lo scettro, e le armi all'antica; ma con certa discretezza per levar la bruttezza dell'abito, acciocchè sempre il ritratto resti bello. Per la qual cagione gli antichi imperatori vollero nelle statue e figure essere rappresentati così armati. Talvolta anco si facevano ignudi per accennare che l'imperatore deve esser libero, e mostrare apertamente quello che è ai popoli, e così che debbe essere riverito per la bontà sua, e temuto per la giustizia che ministra.

Secondariamente l'imperatore sopra tutto, siccome ogni re e principe vuol maestà, ed avere un'aria a tanto grado conforme, sì che spiri nobiltà e gravità, ancora che naturalmente non fosse tale. Conciosiachè al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto gli antichi pittori, i quali solevano sempre dissimulare, ed anco nascondere le imperfezioni naturali con l'arte; siccome fece nei ritratti delle Dee Arellio (1), e Zeusi in quello di Pericle, dove lo rappresentò con l'elmo in testa, perchè l'aveva acu-

(1) Pittore rinomato, che di poco precedette l'età di *Augusto*. Dipingendo Venere, Giunone etc., ritraeva meretrici da lui amate; accusato di questo al senato, ebbe condanna di non più dipingere divinità: locchè nocque altamente alla sua fama.

ta; e leggesi di Apelle che ritraendo Antigono gli ascose l'occhio difettoso. E queste parti vogliono essere osservate accuratamente dagl' intendenti. Perciò Alessandro Magno per editto pubblico comandò che niuno ardisse di ritrarlo fuorchè Apelle in pittura, Pirgotele di cavo, e Lisippo in scultura. Con tal' arte si vengono gentilmente a dissimulare, e ricoprire le imperfezioni, ed i mancamenti della natura, ed accrescere ed ampliare le buone parti, e le bellezze. Le quali parti non osservò l'antico pittor Demetrio (1), che fu più curioso di rappresentar la simiglianza che la bellezza. Onde gli antichi espressero la stabilità in Catone, lo studio in Socrate, la penetrazione in Pittagora, la crudeltà e fierezza in Nerone, la clemenza e nobiltà in Ottavio, la lascivia in Eliogabalo, la durezza in Mario, la maestà in Cesare; e così in tutti gli altri usarono sempre di far risplendere quello che la natura di eccellente aveva concesso loro. E così vedesi che hanno osservato molti moderni in alcuni ritratti di poeti, come fece Giotto, il quale espresse in Dante la profondità, Simon sanese (2) nel Petrarca la facilità, Frate Angelo la prudenza nel Sannazaro, e Tiziano nell' Ariosto

(1) *Luciano* lo dice scultore, nato ad Alopea, che fiorì circa 348 anni avanti G. C. Fece la statua di *Lisimaca* sacerdotessa di Minerva, e quella di *Sarmenide*, il primo scrittore sulla equitazione. Ma l'opera più insigne di *Demetrio* era una statua di Minerva, detta la Cantatrice, perchè le teste serpentine che nell'egida circondavano la gorgone, rendevano un suono simile a quello di uno strumento.

(2) Creduto compagno o ajuto di *Giotto*, che lo condusse a Napoli ai tempi del re Roberto. Si loda di lui la deposizione di croce che è all' altar maggiore dell' Incoronata. Morì in Napoli nel 1346.

la facondia ed ornamento, e nel Bembo la maestà, e l'accuratezza.

Circa gli abiti di grado in grado si hanno da sminuire secondo le genti; ancora che io lodi che si debbano ritrarre se non principi virtuosi, e bellissimi giovani, e femmine. In questa parte di distribuire gli abiti, o per ignoranza, o per poca avvertenza si veggono grandissimi errori; come per esempio gl' imperatori con le berrette in testa, che li fa rassembrar piuttosto mercatanti che imperatori, cosa che tanto più disdice e spare, quanto che all' aria loro imperiale par che si confacciano solamente le armi. E però il Carlo V di Tiziano, e quell' altro di bronzo di Leone aretino; i ritratti di marmo di Lorenzo, e di Giuliano de' Medici duchi di Fiorenza posti nella sacristia loro insieme con altre figure di mano del Bonarroti, si veggono armati col bastone in mano, e con gli abiti tanto accomodati all' antica, che di più eccellente per nobiltà ed artificio non si può vedere. Il che si dee parimenti servare ne' generali di eserciti, nei colonnelli, e capitani, o soldati, minuendo per ordine dei loro abiti; e così anco negli ecclesiastici. Per incontro poi i mercanti e banchieri, che non mai videro spada ignuda, ai quali propriamente si aspetta la penna nell' orecchia con la gonnella intorno, ed il giornale davanti, si ritraggono armati con bastoni in mano da generali, cosa veramente ridicola, e manifestamente accusa il poco senno e giudizio, così del dipinto, come del dipintore.

Nelle femmine maggiormente va osservata con esquisita diligenza la bellezza, levando quanto si può

con l'arte gli errori della natura, e così imitare i poeti quando cantano in verso le lodi loro.

Cotali sono gli avvertimenti del comporre i ritratti in generale e particolare, i quali quanto siano necessarj, massime nel rappresentare gli ornamenti, gli atti e gesti convenienti a' principi, a' virtuosi, ed alle femmine che si ritraono, si può comprendere ne' ritratti fatti dagli eccellenti pittori, per altro ancora famosissimi, e da' celebri scrittori. Fra quali si veggono quelli di mano di Leonardo, ornati a guisa di primavera, come il ritratto della Gioconda, e di Monna Lisa, ne' quali ha espresso tra le altre parti maravigliosamente la bocca in atto di ridere, e le faccie delle lor donne amate in vaghissima maniera abbellite, come quelle di Raffaello, di Andrea del Sarto, di Giorgione da Castelfranco, e di altri, che nel ritrarle sono stati mirabili, come il Palma, Sebastiano, il Mazzolino, il Tintoretto, il Bertano (1), il Bordone (2); e

(1) Pittore ed architetto mantovano, allievo di *Giulio romano*, e suo compagno ne' viaggi da Mantova a Roma, divenne ardito ed elegante disegnatore. Lasciò poche pitture, ma molti artisti dipinsero dietro i suoi cartoni, ed ebbe occasione di consigliare il *Veronese*, e d'insegnargli meglio la prospettiva. Scrisse un' opera intitolata *Osservazioni alcune su i punti oscuri di Vitruvio*, libro molto erudito ed istruttivo.

(2) *Paris Bordone* nato di nobil famiglia a Treviso circa il 1500. Fu prima allievo di *Tiziano*, che mostrossi severo e pauroso del suo talento; poi diessi ad imitare con ardenza *Giorgione*; finalmente pittore originale che paragonare non si può che a lui stesso. La più bell' opera di *Bordone* rappresenta un pescatore che mostra a tutta la Signoria l'anello datogli da S. Marco, che ora si ammira nella veneta accademia. Dipinse molto a Treviso, Venezia, e ne' luoghi vicini; poi si recò alla corte di Francia invitato da *Francesco I*, ove dipinse il re, e le più belle dame della corte, e

dei germanj il Durero, il Dionatense, Girolamo Cocco (1); l'unico Giacomo da Trezzo nelle medaglie, tra le quali sono miracolose le due d'Isabella Gonzaga principessa di Molfetta, e di Donna Ippolita sua figliuola, alla quale diede gli abiti e l'aria di Diana, e fece nel rovescio della prima una donna in abito matronale appresso un altare, sopra cui arde un fuoco, che avvampando dilegua le nubi; e nella seconda l'Aurora nello schiarir dell'alba, che sparge fiori sopra il carro con la facella nell' altra mano, tirato dal caval Pegaso; con cui va di pari Alessandro Greco, il quale espresse di cavo in acciajo papa Paolo III con tanta maraviglia di Michelangelo, che giudicava tanto incavo non esser possibile di farsi: e de' scultori Augusto Zarabaglia, Alfonso Lombardi (2), frate Guglielmo dal Piombo,

fu colmato di favori e di doni. Tornato in Italia si stabilì a Venezia, alternando la pittura alla musica, di cui era appassionatissimo, onde suonava con somma maestria il liuto; coltivava anche con qualche esito le belle lettere. Tra le sue opere più pregiate ricorderò la S. Famiglia fatta pel re di Francia, un S. Sebastiano, il battesimo di Cristo che trovasi nella galleria di Brera, oltre un *giorgionesco* ritratto di madama di *Champe*, ed altri moltissimi, che facilmente si scambiano con quelli di *Giorgione*. Morì di 57 anni.

(1) *Girolamo Cock* nato in Anversa verso il 1510. Di quarant' anni lasciò il pennello pel bulino, il quale adoperò con mano fiera e gagliarda molto. I più de' suoi intagli sono ancora assai ricercati, e più che mai la raccolta de' suoi ritratti. Educò eccellenti allievi, e morì di 60 anni ove nacque. Il migliore di tutti gl' intagli suoi è quello che ha per titolo: *I pesci grossi mangiano i piccioli.*

(2) *Alfonso Cittadella* nato a Ferrara di famiglia patrizia lucchese nel 1487. Gli fu maestro a Bologna *Nicolò da Puglia*. Ricco di famiglia, di bell' aspetto, non operando che per amore dell' arte, davasi insieme al buon tempo, assai ne spendeva in

Tommaso Cavaliere, e Giacomo da Valsolda (1); e de' moderni pittori Scipione Gaetano, massime nel ritratto di Gregorio XIII (2), e del cardinal Granvela, dove vediamo tutto il più bello della natura, come la dignità del volto in quello, ed in questo la magnificenza; di Giovanni di Monte cremasco, e Giuseppe Arcimboldi milanese ne' ritratti di Massimiliano imperatore, ove si vede risplendere la maestà imperiale; sì come nel cattolico re Filippo, nel ritratto del principe suo figliuolo di mano di Sofonisba Anguisciola (3),

abbigliarsi e in corteggiare le donne: e avvenne che ballando con una donna di cui era innamorato, nella vertigine di quel momento le disse — Se amor non è, che dunque è quel ch' io sento? — E' sarà qualche pidocchio, rispose la gentildonna: motto che fe' ridere tutta Bologna. Morì di 49 anni dopo lunga infermità per una scabbia contratta. Inclinato com' egli era alla vanità, alla galanterìa, ed agli amori, ebbe spiacevoli casi, che più volte il fecero perigliare nella vita. Ma gli errori non iscemano le sue virtù, l'eccellenza delle sue bellissime opere di terra, di stucchi, di cera, cui più che a tutt' altro era inclinato, come al ritrarre e scolpire in marmo; dee vivere spezialmente il suo nome, perchè il primo introdusse la buona maniera di fare ritratti al naturale in forma di medaglie. È detto dal *Vasari* e da altri *Alfonso Lombardo*, perchè unito di qualche parentela coi *Lombardi* fiorentini, e *Alfonso Ferrarese*, perchè nacque e dimorò lungamente a Ferrara.

(1) Fu nel 1408 chiamato a Ferrara per lavorare negli ornamenti del duomo. Dai rogiti di *Domenico Bernardi* risulta che fece la statua della Vergine col Bambino; statua di non ispregevole esecuzione, che rimase lungo tempo nell' interno della chiesa, poi venne trasportata nella residenza capitolare.

(2) *Antonio de Monti* pittore romano viene dai biografi indicato come quello che riuscì meglio di tutti nel ritrarre il suddetto Pontefice.

(3) Nata da nobile famiglia cremonese nel 1535, ed ebbe giovanissima ancora, gran riputazione in pittura. *Filippo II* re di Spagna invitolla a Madrid, dove fece i ritratti del re, della regina, e

di Antonio del Moro (1), e di Alonso Sanchio riluce nell' uno la grandezza e gravità, e nell' altro l'altezza dell' animo; e finalmente quello di Carlo Emanuelle duca di Savoja di Giorgio Soleri (2), di Alessandro Ardente lucchese (3), e del Decio, dove parimenti si vede osservato questo decoro, per non dir per ora di molti altri che in questa parte sono degnissimi di grandissima lode: fra i quali non sono de' secondi in così fresca età Ambrogio Figino, come si vede nel bellissimo ed artificiosissimo ritratto che ha dipinto dell'eloquentissimo padre Panigarola minore osservante di san Francesco, e Girolamo Ciocca tutti due milanesi, e miei discepoli. Per il che non ci dee parere giammai alcuna fatica troppo grave per apprendere quest' arte,

di *D. Carlo* loro figlio, che di ciò riconoscente, donogli un diamante del valore di 1500 piastre. Maritossi due volte, prima con *Fabrizio di Moncada* siciliano, poscia con *Orazio Lomellini* appartenente ad una delle più illustri famiglie di Genova, ove morì circa il 1620, cieca da diversi anni. *Van Dyck* riputossi fortunatissimo di aver potuto, durante il suo viaggio, parlare di arte con *Sofonisba*, ed asseriva di aver più imparato da questa donna cieca, che dallo studio dei più grandi maestri.

(1) Ovvero *Moor* nato in Utrecht nel 1510, fu allievo di *Giovanni Schooreel*. Morì in Anversa nel 1568.

(2) Pittore di Alessandria della paglia. Nel paese fu seguace del *Bril*, nella storia studiosissimo di *Raffaello*. Una sua maravigliosa opera è presso i Domenicani di Casale. È ignoto l'anno della sua morte.

(3) Nato a Faenza non a Lucca, fiorì circa il 1560. Oltre di essere ottimo ritrattista, egli bene componeva, come lo mostra a Torino la caduta di S. Paolo, a Siena il battesimo di Gesù Cristo. Soggiornò lungamente in Piemonte, servì anche la corte, poichè, morto nel 1595, fu dal principe pensionata la madre ed i figliuoli.

essendo di tanto diletto ed ornamento, facendo espressamente vedere tante diverse fisonomie d'uomini e di donne, che ravvivando negli animi nostri la memoria delle virtù degli antecessori grandi ed illustri, ci vengono a servire non solamente per esempio, ma anco per uno stimolo di emulare i fatti e le imprese loro, camminando per i vestigj ch'eglino ci hanno lasciato segnati ed impressi. Onde abbiamo principalmente da essere grandemente obbligati a rendere continuamente grazie singolari a Cristo nostro Signore, che volle esso medesimo esser pittore, stampando la sua sacratissima effigie nel velo di S. Veronica, acciocchè restasse ai posteri per un esempio singolare di lui, che gl'inclinasse ad amarlo e riverirlo vedendola, come si vede in Roma. E dopo Cristo abbiamo da riverire S. Luca evangelista, che ci abbia lasciato scolpito di sua mano il ritratto della Vergine Maria col suo figliuolo in braccio in Roma (1), di cui si crede che siano ancora le

(1) Questa immagine che conservasi in Roma nella basilica di S. Maria Maggiore fu dipinta da *Luca* detto *Santo* pittore fiorentino, che fiorì nel secolo IX, e che datosi alla vita religiosa, moriva in odore di santità, e fu detto santo. Non dipinse che Madonne, tra cui la Vergine col bambino Gesù che è a Bologna, quella di S. Maria Maggiore ricordata di sopra, e la famosa dell' Impruneta, di cui dice un' antica leggenda " Dipintore ne fu uno servo di Dio e di santa vita, nostro fiorentino, il quale avea nome *Luca*, Santo volgarmente chiamato ". Il che basta a distruggere la tradizione che tali immagini sieno dell' evangelista *S. Luca*. Tanto più che alla metà del V secolo non vi era esempio d'immagini della Vergine col bambino in braccio, bensì con le mani distese, ed orante. Ma queste immagini venerate e sparse per tutto quasi il mondo cristiano, non sono tutte d'una stessa maniera; alcune sono più antiche di assai, e necessariamente di altri, alcune contemporanee, o d'altra mano. Così quella a Bologna è sottoscritta: *opus Lucae*

effigie di S. Pietro e S. Paolo; oltre molti ritratti di pontefici santissimi, ed altri santi, come S. Tommaso d'Aquino, ed altri infiniti, i quali oltre il diletto che ci apportano nel vederli, non è dubbio che ci edificano assai.

Oltre le sacre effigie, si vede anco di quanto ornamento siano agl' imperatori, re, e princici il veder le statue, medaglie, e pitture degli altri famosi, poichè ne fanno i musei, come ha l' imperatore, il re di Francia a Fontainebleau, il re di Spagna, il duca di Savoja, il gran duca di Toscana, il duca di Baviera, Paolo Giovio vescovo di Nocera, ed in somma molti altri principi e signori. Nel che si vede tutto quello di cui la nostra mente non può più desiderare di vedere; eccetto se non si vedessero i grandissimi musei, e le pitture inestimabili di quegli antichi imperatori e principi, che erano pittori ancora, come di Nerone, Valeriano, Alessandro Severo, ed ancora dei Manilj, Fabj, Turpilj, ed Emilj; e parimenti degli altri che non solo la usarono, ma se ne dilettarono grandemente, come fu Demetrio Falereo, al quale furono fatte trecento sessanta statue, parte a cavallo, parte in carrette,

cancellarii. La madonna del monte Libano venne eseguita in remotissima età da certo *Luca* eremita, e quindi dalla tradizione greca ne fu fatto autore l'Evangelista. Del resto, la tradizione che questi fosse pittore è accennata da *Teodoro Lettore*, il quale fioriva nel 527, e narra che *Eudossia* mandò da Gerusalemme a *Pulcheria* un' immagine della Vergine dipinta da *S. Luca*. Che che ne sia, non sappiamo quale origine abbia avuto questa tradizione; certo si è che nè gli Atti, nè i libri Apostolici da lontanissimo accennano che *S. Luca* fosse pittore: non ostante potrebbe esserlo stato.

e parte in cocchi in termine di quattrocento giorni (1). Per non dire delle grandissime statue e pitture di Silla, di Lucullo, di Ottavio, e di Semiramide appresso i babilonj, la quale, come racconta Diodoro Siculo, nel circuito dell' una delle due corti regali avendo fatto fabbricare in Babilonia il ponte che attraversava l'Eufrate, vi fece dipingere diversi animali ciascuno del suo colore al naturale per il circuito di trenta stadj. D'onde possiamo argomentare che la pittura era allora in più uso e stima che adesso; siccome le statue erano medesimamente di molto maggior bontà e grandezza che le moderne, come ne appare da una statua che l'istessa Semiramide fece intagliare in un sasso alto diciassette stadj, ed un'altra di metallo con i capelli da una banda sciolti, e dall' altra intrecciati. Potrebbesi andar ricordando di altri musei ancora di antichissimi re prima e dopo di Egitto, come al tempo dell' antichissimo Memnone, e degli altri famosi pittori dei jeroglifici, e sacre pitture, delle quali ne furono disegnate al sepolcro di Simandio grandissimo re di Egitto, oltre che vi erano grandissime figure e ritratti dei giudici, e di tutti gli Dei di Egitto, con i doni che gli si offerivano conformi alla lor natura; ed in oltre con tutti gli animali atti ai sacrificj, i quali ascendevano verso la sepoltura del corpo di detto re; dove si vedeva dipinto ciascun giorno dell' anno, il nascere, ed il tramontar delle stelle, ed il lor significato (secondo

(1) Governando Atene per dieci anni con poteri quasi assoluti tre secoli circa avanti G. C., fece innalzare questo numero prodigioso di statue di rame, arricchì la città di molte rendite, e l'abbellì con gran numero di edificj.

la dottrina di essi egizj) particolarmente in ciascuno delli 365 spazj di un braccio l'uno di grossezza; il qual loco tutto era circondato da un grandissimo cerchio d'oro massiccio, che fu levato poi da Cambise re di Persia. Nè è da tacere il gran ritratto che volle fare ad Alessandro Magno, Dinocrate nel grandissimo monte Atos, nel quale voleva che nella man sinistra avesse tenuto una città capace di dieci mila persone, siccome racconta Vitruvio (1). Benchè molti maggiori

(1) *Dinocrate* architetto macedone, abbandonò la patria per raggiungere *Alessandro* con buone commendatizie nell'Asia. I cortigiani gli fecero le belle promesse, ma gli toglievano di essere presentato ad *Alessandro*. Vedendosi deluso nelle proprie speranze, pensò ad uno stratagemma che felicemente riuscì. — Essendo di gigantesca persona, spogliossi nudo, si unse di olio, si cinse il crine di frondi di pioppo, si gettò una pelle di leone sugli omeri, e con in mano una clava stette dove *Alessandro* teneva pubblica udienza. Il monarca sorpreso da tale erculea figura, sel fece appressare, chiesegli chi fosse. " Sono, rispose, Dinocrate architetto macedone, e ti reco idee e progetti degni della tua gloria. Ho modellato il monte Atos in forma di gigante, che tiene nella sinistra mano una grande città, e nella destra una tazza, per cui si verseranno nel mare tutti i fiumi raccolti dal monte ,,. La strana proposta piacque all'ambizioso conquistatore, che seriamente chiese se le circostanti campagne potessero produrre sufficienti viveri per gli abitanti di una città su quel monte. " No, rispose l'architetto, ma si condurranno per mare ,,. *Alessandro* non parlò più di tale disegno, ma tenne seco l'architetto, e lo impiegò nella fondazione di Alessandria, e pochi artisti ebbero commissioni di tanta importanza. Scelse giudiziosamente il più opportuno sito per una vasta città commerciante, cioè feconde campagne all'intorno, navigazione all'interno per il Nilo, porto spazioso e sicuro nel Mediterraneo; questo è l'emporeo naturale dell'Affrica, dell'Asia, e dell'Europa, fondato nella CXII Olimpiade, 332 anni prima di Cristo. Ristaurò il tempio di Efeso arso da *Erostrato*; sotto *Tolomeo Filadelfo* eresse un tempio in onore di *Arsinoe*, ed al cielo

sono i ritratti intellettuali, i quali dalle mani degli artefici sono posti in forme naturali all' occhio, esprimendo il concetto della sua mente ovvero idea. Per il che non ho mai ritrovato che alcun pittore o scultore, così antico come moderno, abbia giammai tenuto ne'suoi secreti studj altri disegni o rilievi fuor che quelli dai quali potessero ritrovare contento e satisfazione nei loro studj e concetti.

Ma lasciando gli antichi, e parlando dei moderni, io non ho mai ritrovato che alcuno che abbia seguìto l'orma o l'esempio di un altro, lo abbia potuto aggguagliare, non che avanzare. Michelangelo ne fa fede, il quale non è mai potuto aggiungere alla bellezza del torso di Ercole di Apollonio ateniese che si trova in Belvedere in Roma, che fu da lui continuamente seguitato (1); siccome Daniello Ricciarelli, Perino del Vaga, ed altri che hanno seguitato la maniera di esso Michelangelo non hanno mai potuto agguagliar lui. Così alla maniera di Raffaello non è arrivata mai quella del Parmigiano, di Giulio Romano, e di altri che l'hanno seguita; ed a quella di Leonardo non sono mai po-

di questo tempio voleva ad un' enorme calamita sospendere una statua di ferro; egli fece il magnifico catafalco di *Efestione* che costò dodici mila talenti. Ecco il compendio di quanto narrano sul conto di *Dinocrate*, *Vitruvio* e *Valerio Massimo*, *Ammiano Marcellino* e *Apollonio* rodio, *Plinio*, *Luciano*, ed altri; e chi lo chiama *Chirocrate*, chi *Chiromocrate*, chi *Stasicrate*, e chi *Diocle*.

(1) Questo frammento conosciuto col nome di *torso di Belvedere*, esprime talmente nella sua riposata idealità la forza, che *Michelangelo* non saziavasi mai di ammirarlo; lo disegnò sotto ogni aspetto, e divenuto pressochè cieco compiacevasi di scorrerne tutte le forme colle dotte sue mani.

tuti aggiungere Cesare da Sesto, Salai (1), ed il Boltraffio (2); nè a quella di Tiziano e Giorgione quelli che l'hanno seguitata; nè a quella di Antonio da Correggio, Federico Barocci, e molti che si proposero d'imitarla. Così la maniera del gran miniatore D. Giulio Clovio, che l'ha fatta risplendere egualmente come la pittura, è stata mai pareggiata affatto da Agosto Decio e suo figliuolo.

E ritornando agli antichi filosofi e pittori, non si è ritrovato mai che per la prudenza sua si siano congiunti insieme, ma sì bene appartatamente hanno diversificato l'istessa arte, fra i quali furono Socrate, Platone, Pirrone, e Metrodoro, con altri quali furono ancora pittori. Ma tutta la forza di questo ritrarre quello che nella mente alcuno s'imprime consiste nell'avere una grandissima avvertenza di conosoere sè stesso, e quello che la sua mente desidera, e con facilità e grazia esprimerla fuori in opera; eleggendo quello di bello e di buono che negli altri vede. La qual cosa è molto difficile, ancorchè appresso a molti sia stato facile; siccome appresso il nostro Fontana, il quale ha eletto la maniera più bella de' panni, e de' nudi che si sia giammai potuto eleggere, e così con facilità va ritraendo e scolpendo le figure fuori della sua idea a

(1) *Andrea Salai* o *Salaino*, per singolar bellezza di corpo e di animo carissimo a *Leonardo*, fu uno de' suoi più illustri allievi. Lo prese nella sua scuola, se ne valse di modello in figure leggiadre, e gl' insegnò molte cose dell' arte. I suoi lavori furono ritoccati dal maestro, onde passarono per opere di *Leonardo*.

(2) Chiamato *Giovanni Antonio* ricco e nobile gentiluomo milanese, nato a Milano nel 1467, volle apprendere il disegno da *Leonardo*, e divenne uno de' suoi allievi più valenti. Morì nel 1516.

lui facile, ed agli altri difficile; e come parimenti appresso degli altri il Figino nostro discepolo, il quale con simile prudenza ed industria di molte altre parti, le sue rare pitture va componendo con parte dell'ombre, lumi, ed accuratezze di Leonardo, con le maestà armoniche di Raffaello, con i vaghi colori del Correggio, e col disegno d'intorno di Michelangelo, perseverando così con tali parti a disporre in opera quello che secondo il suo genio particolare concepisce nella mente, come si vede tra le altre in una tavola dove ha dipinto la Vergine col figliuolo appresso, che calca con un piede il collo dell'antico serpente, la quale si ritrova nella chiesa di S. Fedele di Milano, tempio per bellezza, e vaghezza di architettura e d'invenzione, singolarissimo tra le fabbriche moderne, uscito dal divino ingegno di Pellegrino Pellegrini, ed altri che a questa sono esperti: ma diciamo ora dei jeroglifici.

CAPITOLO LII.

Composizione de'ritratti naturali per arte.

Solevano i popoli antichi esprimere con figure naturali tutti i suoi concetti, e queste erano da loro tenute per sacre pitture, e perciò chiamate jeroglifiche dagli egizj, secondo che hanno lasciato scritto diversi antichi autori, appresso i quali popoli era quest'uso più frequente di significare con certe pitture tutto ciò che volevano. Sicchè di quì si può cavar che l'arte del

disegno fu le migliaja d'anni avanti che si trovassero i caratteri per scrivere, che Dio mostrò a Mosè sopra il monte. Ora quanto a queste figure usate dagli antichi, verrò in questo loco per utilità de' pittori a fare una raccolta non già universale (perchè si può sempre ricorrere a Pierio Valeriano (1), il quale ne ha trattato copiosamente, sicchè non vi si può alcuna cosa desiderare), ma de' ritratti solamente del corpo umano.

E prima un uomo con la falce nella destra, e l'arco nella sinistra, significa che alcuna volta si affatica, ed alcun'altra con travaglio si esercita nelle cose della guerra; un uomo che ha testa di cane, e stende la destra nell' aria, e nell' altra tiene un bastone, vuol dire litigioso; uno che côn la destra mostra varie cose del mondo, e l'altra tiene alla cintura, significa uomo pacifico; uno che abbia capelli crespi, e tenga nella destra uno sparviero, e nell' altra la sferza, accenna uomo che di rado si arricchisce, e nella vecchiaja consumerà tutto ciò che avrà accumulato; due uomini uno con la scure che apra la legna, e l'altro che tenga nella destra lo scettro, sono figura del padre di famiglia; un re coronato tenendo nella destra la palla, e nell'altra lo scettro, è segno che sopravanza i parenti e vicini; un uomo tutto armato tenendo nella destra la saetta, vuol dire che custodisce sè medesimo; uno con la celata in testa, e tutto il resto ben vestito, che nella sinistra tenga la spada, dimostra che è chiacchierone e parabolano; uno con la testa ignuda, ed il resto vestito,

(1) *Bolzani*, nativo di Belluno. Fu educato nelle lettere da un suo zio di nome *Urbano* religioso di S. Francesco, che era stato precettore di *Leone X*.

che ferisce un orso con uno spiedo, è argomento di essere cacciatore; un uomo che sta in piedi, e tiene in mano la rocca, accenna che è ospitale; un uomo sottile che con la destra tiene un becco per le corna, è simbolo di grandissima castità; uno in piedi legato per le mani da una catena, dinota spesse volte prigionìa; uno con testa ignuda, e braccia larghe armato di corazza, è uomo ladro, e di nessun valore; uno che lavora con un rastello, ovvero che getta acqua con un orciuolo, vuol dire pescatore ovvero lavoratore; un uomo ozioso vestito di seta, accenna che è delicato; una donna sedente nel tribunale con la destra elevata, significa desiderio di pace; un uomo stante in piedi vestito di corazza, che dimostra tesoro di danari con le sue mani, è ladro e furfante; uno coll'elmo in testa con dentro una penna di struzzo a cavallo d'un toro, e che conduce con la sinistra un cavallo, è simbolo di malizia; una donna ignuda che cuopre e netta le parti segrete, ed estende la destra, denota la donna desiderar l'uomo, ed altresì l'uomo lei; un uomo co'capelli crespi che cavalca un castrone, dimostra un cittadino che voglia presto dominare; una donna in piedi tutta ben vestita, è segno di allegrezza e pace; uno che tiene una secchia nelle mani, è figura d'un uomo che nutrisce sè medesimo, e la moglie con la sua fatica; una donna austera che conduce un cavallo sellato con la destra, rappresenta che vuol dominare altrui; un uomo con un bastone in mano conducendo un toro al macello, denota il carnefice; una donna che tiene in mano la coda di un cavallo, accenna uomo vagabondo ed ozioso; una donna vecchia poppulata altre

volte ignuda, che cuopra e netti le parti segrete, si accusa per donna che desidera l'uomo in vecchiezza, e che altresì desidera di esser giovine; un uomo con una sferza in mano, significa l'uomo iracondo; ed un uomo con tre faccie mostrando la mano destra aperta, significa il sapiente ed illustre.

Una donna bella in piedi diritta, è figura d'uomo superbo di mente; una donna melancolica che siede sopra uno scabello, è dimostrazione di melancolìa ed umiltà; un uomo che tiene un flagello pascolando agnelli e capre per il campo, è il pastore e bifolco; due donne che giuocano con un cane in mezzo, sono figura dell' ozioso e lascivo; due donne in piedi che si toccano la mano manca, significano buona volontà; due donne che si battono, sono simbolo di lite e di rissa; un uomo con un bastone nelle mani, accenna uomo che raffrena il litigioso; un uomo sopra un asino, è il pigro e tardo in ogni cosa; una donna che pone acqua da un' olla in un' altra, vuol dir persona che dà buone parole; tre uomini che si tengono per le mani, significano poca amicizia; un uomo che cade rovescio a terra, accenna lo sfortunato in ogni cosa; un uomo curvato che si sostiene sopra un bastone, è debole ne' fatti suoi; un uomo dritto con un bastone in mano, è forte ne' fatti suoi; un uomo in piedi che addita con la mano, è il pacifico; una donna che conduce un asino per il freno, ed altre volte mena un becco per le corna, denota molte volte dominare il marito; due uomini che si tengono l'uno e l'altro con le mani, dimostrano allegrezza; un uomo che conduce due uomini ignudi, è rappresentazione di chi piglia i ladri; uno che

canta nel liuto, è uomo che rallegra, e dà piacere agli altri; uno che conduce sua moglie per mano, è persona data all' ospitalità; uno che tiene nella sinistra una balestra, e nell' altra una cinta, vuol dire che si prepara alla guerra; uno che tiene la bilancia nella destra, è il mercante; due spose con le mani insieme, significano l'atto nuziale; un fabbro che batte il ferro con la moglie che sta oziosa, è figura che la moglie fugge la fatica; un re sedente con la palla nella destra e nell' altra lo scettro, dimostra che ha potestà di dominare; uno che leva un altro da terra, è uomo amichevole a tutti; due donne che in piedi piangono, accennano la melancolìa; un uomo con sette teste, è simbolo di persona di molti sensi; uno che mette un ponte oltre all' acqua, vuole accennare che si affatica senza frutto; un uomo senza mani, è ozioso ed inutile; un povero che porta un bastone, significa il viandante; uno che mira tre serpenti distesi in terra, si scuopre per sapiente; un uomo che è a cavallo, è litigioso; un uomo decrepito che si sostiene sopra un bastone, è il melancolico ed ozioso; due donne che insieme siedono con letizia, dimostrano l' allegrezza: una donna che oziosa piange, vuol dir vagabonda; un uomo che seguita tre cani che insieme corrono contrariamente, è cacciator di nobili; due uomini che menano due cani a lasso, figurano un cacciator di principi; un uomo ed una donna che stanno con le mani giunte insieme allegrandosi, sono figure di persona allegra ed amicabile; due donne vagabonde insieme a modo di due torri ferme, significano l'oziosità; due donne sedenti, e due uomini stanti a fronte loro, sono quelli che ser-

vono ad altri per suo piacere; una vergine che sta oziosa aspettando l'uomo, dimostra essere libidinosa ne' suoi pensieri; una donna che sta ferma aspettando l'uomo, è lussuriosa; un uomo che tiene una capra in un' olla di rame, è semplice; un uomo che mena una capra con la cinta, è carnefice; una donna che sta dietro una cassa ascondendosi, è pigra e lasciva; una donna che tiene il fuso nella destra, è la donna laboriosa; uno che tiene un cesto nella destra, è parimenti laborioso; un uomo che sta in una nave fermata nell'acqua, accenna il pescatore; uno che porta pelli di animali sopra le spalle, significa uomo che guadagna; un fanciullo che siede con un libro aperto in mano, e con lo stile, figura uomo studioso; un uomo che tiene un agnello con corona d'oro in testa, rappresenta l'orefice; un uomo che ha un uccello che tiene un serpente co' piedi, si tiene nobile da sè; due donne insieme che giuocano a dadi, dimostrano allegrezza; un uomo con un cane che siede in carro, è pigro; un uomo che mira le acque correnti, è instabile; un che mira un cavallo sopra un altro, desidera di superare un altro in dignità; un uomo che corre di dietro a un cavallo che corre in un campo libero, è instabile; due uomini che siedono sotto un' arbore mirando un' oca, sono oziosi; un uomo con una testa di leone nella destra, è forte; un uomo che è in una nave chinata in acqua, mostra che è sfortunato nelle acque; un che mira un serpente sdrucciolante per terra, è invidioso; uno che tiene nella destra un coltello sfoderato, è litigioso, e farà contrasto agli altri; un uomo che cavalca un leone, è forte, ed insieme sapiente; una donna che sta scuo-

prendosi il ventre, è impudica e senza vergogna; una bene ornata, è bella, pudica, e casta; uno che mira un toro ne' pascoli, è stabile e fermo ne' negozj suoi; uno che mira un cane disteso nell' erba, ovvero un leone, è forte; uno che siede sopra di un asino frenato, è senza disciplina; uno che siede sopra un camello fermo, è animoso e forte; un uomo che abbia nelle mani una chiave da camera, vuol dire che ha potestà; un che mena un cavallo per la briglia, è soggetto; uno che tiene una carta in mano, è figura d'ambasciatore; un uomo che tiene una chiave in mano, è immagine d'ospitalità; un uomo gettato in terra come morto, vuol dire che è debole; uno con due teste, è fantastico; uno con una secchia in mano, accenna la sapienza; un uomo con falce nella destra, è faticoso; una donna bene ornata che sta aspettando la presenza dell' uomo, è amatrice degli uomini; un che ara co'buoi, è lavoratore di terra; una donna semplice che sta oziosa, è simulacro di pigrizia; un uomo che giace sotto un abete, è pastore; una donna con faccia rossa e ben vestita, è iraconda e lussuriosa; un uomo ben vestito che sta ozioso con un pomo in mano, rappresenta pazzìa; un uomo negro vestito di rosso, è cattivo; due donne che colgono rose, argomentano diporto e solazzo; un uomo che siede sopra un cavallo come servo, mostra che è soggetto ad altri servitori; uno che sta con la destra tenendo oro, e con l' altra argento, figura il ricco; una donna ignuda che porta un becco ed un agnello sopra le spalle, è senza vergogna; un uomo che getta un sasso con una fromba, è litigioso; due che parlano insieme, sono ombra d'uomo ben costumato; uno

che tiene in tutte due le mani due dadi, è guerriero; un chierico col turribolo in mano, è figura di religione; un uomo storpiato dalle mani, e dai piedi, è povero e faticoso; un uomo che ara il campo con li cavalli, è laborioso e coltivatore; un uomo che tira l'aratro da sè medesimo, è faticoso senza sentimento; un uomo che tiene nella destra un anello d'oro, è amatore; una donna che piange sopra un infermo, dimostra tristezza; un uomo che tiene nella destra una spada sfodrata in alto, è litigioso; un uomo negro di faccia e mani, ma di piedi bianchi, è tardo ed instabile; una donna che stando si guarda attorno, è vagabonda ed oziosa; un uomo ed una donna che si sprezzano, sono simbolo di persona contenziosa e remota dagli altri; un uomo nella parte superiore e nella inferiore che batte un cavallo, ovvero con un bastone un drago, è robusto; uno che batte un leone col bastone, è vittorioso nella guerra; un uomo che fa un fosso nella terra, è faticoso; uno che siede sopra un elefante, è forte e stabile; un uomo imperfetto e manco nelle parti inferiori, è imperfetto ne' suoi fatti; uno che siede tenendo un sacchetto nella destra, e nell' altra un vaso d'oro, è mercante e ricco; un fanciullo che siede nella tina, è di poco senso; un uomo di faccia molto tortuosa, accenna che è di mirabile opinione; un uomo che tiene per il collo uno scorpione, è invidioso; una donna che fa elemosina ad un povero, è misericordiosa; uno che porta sopra le spalle vesti spogliate, è spogliatore; due uomini che fermati parlano insieme, sono forma d'uomo allegro e compagno; un maestro che siede e tiene un libro aperto, vuol dire studioso; un uomo che tira di ba-

lestra, è litigioso in ogni tempo; un uomo assiso sopra un' ariete con vestimenta fiammeggianti, è litigioso; uno con lancia in ispalla, è spogliatore; una donna con una culla dopo le spalle, è faticosa; due che giuocano alle carte sopra una tavola, significano frode; un uomo che cavalca un becco, è contrario agli altri uomini; uno che sta legato con le mani di dietro, è convinto; uno che passeggia appresso un cavallo sellato, è timido; un uomo che ferisce un altro con un coltello, è ladro ed omicidiale; un che da se medesimo si passa con un coltello, accenna uomo che da se medesimo si fa danno; uno che vomita in terra, è crapuloso e laborioso; uno che giuoca con un legnetto, è stregone ed allegro; un uomo che sta appeso per le mani, è allegro; uno che si muta di letto in letto, è puerile; due uomini conformi di faccia, significano amicabile e giocondo; un uomo che porta seco una canna, è senza potenza; uno che porta due cani sopra le spalle, è litigioso; uno che cade in terra, è debole; un uomo che tiene una buba per ciascuna mano, è cacciatore; una mano con una lancia impugnata, figura uomo litigioso; uno che cavalca un cavallo senza briglia, non ha alcuna potestà; un uomo con testa di cane, è litigioso; un uomo diviso per mezzo, è vile d'animo; uno con quattro piedi che sta ozioso, è ombra di persona che si riposa avendo assai negozj; un uomo disteso sopra le gramegne, è debole; un uomo che porta in testa terra, è ricco; una donna bella assisa sopra uno sgabello, significa allegrezza; un uomo con un uccello in mano, è uccellatore; uno che si tiene la testa con ambe le mani, è tristo ed affamato; un uomo

che tiene la testa con una mano, è pieno di dolore; un uomo che sta sopra un suo tesoro nascosto, è mercante; una donna che va innanzi, ed uno che la segue, rappresentano persona sollecita; un uomo che tiene la catena in mano, è libero; uno che solleva da terra un altro, è ozioso; un uomo senza testa, è senza potestà; un altro senza testa, è nobile, ma senza potestà; un uomo che tiene un piede in mano levato via, è misero e disgraziato; uno che tiene il fuoco in mano, è lavoratore di fucina; un uomo che tiene una testa in mano levata via, ha podestà; uno che sta in terra con la pancia insù, è infermo; uno che piange rasciugandosi gli occhi con le mani, è infelice; un uomo con una gran lancia, è ladro; uno che beve con un vaso, è allegro; un uomo a cavallo con un coltello in mano sfodrato, è litigioso; due uomini con una sola testa, significano che sono litigiosi ed instabili; un uomo assiso in terra, è rustico; uno che mangia un pane, è pastore; un che sia in una tina con una scopetta in mano, è stufarolo; uno vestito da peregrino che cammina, è religioso; uno che pista in un mortaro, è faticoso; un uomo con un bastone, è senza negozio; un giovane ben vestito che si guarda indietro, è ozioso; un uomo ed una donna che cavalcano insieme, sono segno di persona oziosa; un uomo che si getta nell'acqua, è senza intelletto; due cavalieri che combattono insieme, sono figure di litigiosi; un uomo che si passa con un coltello, è cagione della sua morte; una donna vestita di veste stracciata, è senza vergogna; una donna che va in nave, è instabile; una che tronca la testa con una scure ad un uomo, è omicidiale; uno che sta ignu-

do, è senza vergogna; un uomo che passeggia appresso ad un cavallo, tenendo in mano un uccello, e nell'altra un serpente, è di mirabile ingegno. E così potrei andar raccogliendo tutte le altre figure non solo d'uomini, ma de' membri particolari di animali, e di altre parti che si gli aggiungono, ed ancora di animali ed arbori, che tutti sono atti a significare i gesti umani, dei quali si sono serviti non pure gli egizj, ma anco gli antichissimi babilonj, gl' indj, e gli arabi, dai quali soggetti ne sono poi derivate le imprese, ed altre simili invenzioni che dichiarano ed alludono nell' apparenza alla verità di quello che è di sotto nascosto, secondo i secreti della natura sua conosciuti per arte.

CAPITOLO LIII.

Composizione dei membri del corpo umano.

Poscia che abbiamo trattato a bastanza de' ritratti naturali ed artificiali, è ragione che si parli ora de'membri loro in che modo significhino, riservandomi poi a discorrere più a basso come significhino composti, ed uniti. E prima si ha da considerare che questa maniera di comporre è propriamente quella, per la quale si dimostrano tutti i concetti che si vogliono, e semplici, e misti, come poi diremo: ed è propriamente quell'arte del fare i jeroglifici di ogni sorta, che usavano gli egizj nelle sacre immagini, così di animali come di figure umane, e di loro commistioni, e se-

parazioni di membra, seguendo la natura di ciascuna cosa per qualche suo particolare. Con la qual via gli antichissimi egizj rappresentarono tutto quello che era possibile ad immaginarsi, ed accennarsi in figura ne' suoi jeroglifici, come ne fa amplamente fede Platone, dicendo che in Egitto erano poste tra le cose sacre tutte le immagini che si potevano dipingere, e che oltre quelle non se ne potevano fingere altre di nuovo a modo alcuno, come in altri luoghi era lecito di fare. E perciò essi egizj non concedevano che si moltiplicassero più cotali pitture, perchè avevano occupato tutto il campo di fare e di verificare per qualunque natura di cosa creata, o d'istromenti, o di gesti. Ora dovendo noi dar principio al modo di componere tali significazioni d'ogni maniera per qualunque cosa, o sola o accompagnata, comincerò dai puri membri del corpo umano, e poi seguirò a trattar di tutto il corpo.

Leggesi adunque che gli antichi attribuirono ciascuno de' membri a qualche nume, come l'orecchia alla Memoria, e massime la destra, la quale Virgilio attribuisce anco a Febo. La man destra che è segno di fortezza, e mostra la forza di fare, perchè con lei si fa il giuramento, perciò Numa Pompilio, come scrive Livio, l'attribuì alla Fede, e noi ancora volendo dar la fede porgiamo la destra mano. Le dita con le quali si fanno i lavori, e perciò denotano magisterio, sono ascritte a Minerva. Le ginocchia sono date alla Misericordia, onde coloro che dimandano perdono piegano le ginocchia. L'umbilico alcuni lo danno a Venere, come che sia sede della lussuria, ed altri che riducono tutte le membra al centro, dicono che è consacrato a Gio-

ve. L'occhio destro perchè denota cognizione, e che nulla cosa gli è nascosta, è dedicato al Sole, il quale s'intende per la Giustizia: onde Apulejo giura per l'occhio del Sole, e della Giustizia insieme. Il cuore è sotto la tutela parimenti del Sole, e dimostra sincerità, lealtà, ed uomini che non si nascondono in parte alcuna; e perciò sogliono dire che non ci sono le più pure e leali parole di quelle che vengono dal cuore: e così diciamo delle orazioni. La testa intiera, siccome principal membro, gli egizj dipingevano per la Giustizia. La mano sinistra distesa ed aperta, perchè è naturalmente più fredda e pigra della testa, perciò era simbolo d'uomo che non sia atto a fare ingiuria ad alcuno. Le gambe zoppe denotano preghiere, atteso il modo con che si priega, che non è libero siccome l'andar de' zoppi. La sfacciataggine si mostrava, come dice Omero egiziano, con gli occhi sanguigni del corpo. La testa come posta nella suprema parte del corpo nostro, è simbolo d'imperio e signorìa, e però il suo nume era Giove, e per avere in sè tutti i sensi per li quali si fanno tutte le operazioni, denota altresì sapienza, ed è data a Minerva. Il piè destro denota riverenza e bisogno, perciocchè sempre nel riverire alcuno si ritira indietro inchinandosi: ed il suo nume come di parte bassa e servile, è Saturno. La bocca denota parlare liberamente, e pero è data a Mercurio insieme con la lingua, la quale a guisa di plettro tempera e genera le parole. I piedi denotano i nostri affetti, e massime il tallone, il quale vuol dire governo della nostra volontà: per il che si legge che Achille per essere stato da fanciullo immerso nelle acque

stigie, divenne in tutte le parti del corpo invulnerabile, salvo che ne' piedi, per li quali fu ucciso, cioè dove le acque non toccarono. Il che significa che quel tant' uomo in tutte le parti poteva esser costante, purchè non fosse stato tocco negli affetti. E nella *Genesi* è scritto « *sarai insidiato dal tuo calcagno* » cioè da' tuoi affetti: ed Ercole, cioè lo spirito, sin che con le mani tenne Anteo, cioè il corpo, tanto alto da terra sopra il petto, cioè la sedia della sapienza e prudenza, che con li piedi, cioè con gli affetti non toccasse la terra, cioè andasse a ripigliar le forze, mai non lo potè vincere alla lotta. Donde veniamo ancora a conoscere che il petto significa sedia di prudenza e sapienza: per il che si finge essere sotto la tutela di Mercurio, dal quale provengono le perfette cognizioni delle virtù. Un dito solo appresso gli egizj denota misura; la man sinistra significa l'uomo laborioso, perciocchè è quella che tiene le opere che fa la destra servendola; e quinci è sotto la tutela di Mercurio. Il ventre significa fruttificare, o partorire, ed è sottoposto a Cerere. I fianchi agilità, ed ancora fortezza: e conseguentemente non ci è membro o nodo alcuno, che non significhi alcuna cosa particolare, secondo gli antichi gentili, e particolarmente non siano attribuiti a qualche nume.

CAPITOLO LIV.

Composizione de' gesti ed atti delle membra nel corpo umano.

Oltre le suddette cose, dagli atti ancora di esse membra composte insieme, si cavano diverse significazioni tutte fondate sopra la ragione. Quindi la mano, ovvero il dito indice attraversando per dritto alla bocca, denota silenzio, perciocchè naturalmente la mano turando la bocca, ove si forma il parlare, viene a causare il silenzio. L'istessa mano destra alzata in alto denota pace, e distesa col braccio a livello significa quiete; per il che non senza proposito si veggono molte statue di principi antichi in cotale attitudine di tenere il destro braccio disteso a livello, come fa fede, oltre alle altre, la statua di Marco Aurelio a cavallo di bronzo in Campidoglio. Di più la mano tenuta di dietro, denota scioperato da poco; e toccando un piede o calcagno, dimostra affetto, e privazione di prudenza e virtù. Le mani strette, e le parti vergognose coperte, sono figura d'uomo continente, paziente, e modesto. Con la bocca chiusa, con le mascelle gonfie, e con la faccia voltata ai piedi per di dietro, si dimostra uomo che si applichi a cose malvagie; e per dinanzi, a buone. L'abbassar di testa e curvare il corpo, dimostra servitù; ed all' incontro facendo per di dietro, significa tirannìa e furore. Lo star dritto sopra di sè mostra l'uomo non conosciuto, perciocchè dai movimenti si conoscono gli affetti dell' uomo. La mano aperta e

libera, denota il tutto esser palese; e chiusa sì che faccia pugno, secretezza delle cose. Le dita avviticchiate insieme di tutte due le mani, mostrano animo alieno dalle fatiche. Le mani disposte a lavorare, ma che gli occhi siano serrati, significano uno che non sa ciò che si facci in quell' arte; e gli occhi aperti, ma che non riguardino alle mani, uno che lavora per necessità, e non per studio o diletto; perciocchè dove è il diletto, tutte le membra concorrono, e stanno intente a quell' atto, onde viene il piacere. L'uomo con le mani ai fianchi, mostra essere inutile e di poco ingegno; la mano dritta al fronte, denota forza di contemplare; e chiusa per dritto dall' indice in poi, significa accennare e denotare; e volta al basso, imposizione e segno. Levata nel medesimo atto in alto, significa un sol Dio essere creatore del tutto; e tre diti, tre persone in una essenza ed unità compresi. Di quì le benedizioni si danno nel nome del Padre, del Figliuolo, e dello Spirito Santo, con tre dita aperte, cioè il pollice, l'indice, e il medio; gli altri due restano piegati. Però l'unità viene ad essere ancora accennata dal pollice solo levato, dal quale sempre cominciamo a numerare e dire uno, che significa un solo principio delle cose; ma fuori di quelle, siccome l'unità che non è numero, ma è di quello principio, così anco Dio è principio di tutte le cose, e però non è niuna di quelle. Quivi potrei dire con quali atti delle membra del corpo umano si potessero denotare tutti i numeri; ma perchè sarei troppo lungo, tornerò a continuare il filo prima incominciato.

Le mani che chiudono le orecchie denotano es-

sere smemorato, poichè vengono a restare impediti gl' istromenti della memoria, e delle parole; e significano altresì pertinacia ed ostinazione di uno che non vuole udir le ragioni. Coprendosi la faccia con le mani, si mostra la vergogna propria; e stringendo le nari del naso, si denota dispregio di alcuna cosa, perciocchè non vi è nell' uomo il maggior segno di aborrire e sprezzare alcuna cosa, come del turare il naso per l'odore di alcuna cosa. Una bocca che rida, significa l'uomo spensierato e di poco ingegno dato alle delizie; e la bocca aperta quanto si può, dimostra spavento e strepito; chiusa temperatamente, stabilità; e strettamente, continenza. La faccia con gli occhi alzati al cielo, con le braccia aperte, e tutte le membra sino alla pianta de' piedi che pajano levarsi da terra, dimostrano speranza, fede, ed elevazione di mente dalle cose mortali e basse, alle divine e sublimi; e per il contrario mirando, ed inchinandosi col corpo a terra con le braccia aperte, si dimostra disperazione, infedeltà, e propriamente applicarsi ai vizj e peccati. In atto diritto e senza alzar la testa nè abbassarsi, denota consiglio, appagamento, e ragione; e voltando la faccia alla destra, si dimostra consiglio di cose buone; e dalla sinistra, il contrario. Guardando anco dalla destra parte, e voltandovi la faccia, si dà segno di carità, clemenza, liberalità, e simili; ma dalla sinistra, di vendetta, ira, furore, ed offensione. Per il che facendo elemosina, non sarà bene che ci volgiamo mai dalla parte manca con la faccia, ma sì bene dalla destra, perchè la destra mano è quella che opera, ed all'incontro di continuo offendendo alcuno e gridando ci

voltiamo dalla sinistra: perciocchè la destra che offende piglia gran tratto minacciando con la mano, ovvero offendendo con spada, o bastone; il che non potremmo fare voltandoci dalla parte destra. E quindi Cristo giudicante voltato la faccia alla sinistra parte, alzando il braccio destro della giustizia contra i peccatori, darà il gran tratto della maledizione; e per il contrario volgendo con benignità dalla destra la santa faccia, alzando il braccio della benedizione e misericordia, darà alle anime fedeli la gloria di vita eterna, nella quale piaccia a Dio che ogni fedele possa entrare.

Ultimamente per concluderla tutta la somma delle significazioni degli atti delle membra, secondo che naturalmente a uno per uno è stato impresso, in questo poco consiste, e brevemente si conclude, che tutte le membra che tirano all' alto significano bene, ed elevazione in sua natura; e quelli che per incontro s'inchinano al basso, male, e dejezione in sua natura; per d'avanti, dimostrano forza di fare; per di dietro, privazione; alla destra, maestà, forza, e deliberazione di fare; alla sinistra, mancamento, vituperio, e debolezza, o impotenza di fare. Intersecando poi e congiungendo in diverse maniere essi membri, siccome ci occorre, si possono comporre dimostrazioni non solamente di jeroglifici, ma di tutti gli atti e gesti umani: e per dire il vero, questa è quell' arte che tanto usarono i pittori, e scultori antichi, nelle cui opere non si ritrovano moti alcuni, che tutti non si convengano secondo il grado della figura, alla quale il moto si è ordinato. E questo viene solamente per l'infelicità nostra, che se queste parti fossero bene intese, sareb-

bero di maniera celebrate ed osservate, che certamente pagherebbero di gran vantaggio tutto lo studio e la fatica all' artefice, arrecandogli in guiderdone tanta lode e gloria, che lo farebbe da ogni uno riverire secondo le grazie e termini loro; e tanto più che così pochi, tutto che per altro eccellenti a questa nostra età, vi hanno potuto penetrare, o ben tanto poco che si può dir nulla. E che ciò sia, non vediamo più figure in atti di dimostrare non che misteri, e sensi occulti, secondo che abbiamo discorso fin quì; ma ne anco formate in modo che rappresentino quello che conviene alla natura sua, nè con quel moto che esprima l'effetto che si finge di fargli fare. Però se questi tali seguiranno le composizioni de' primi lumi dell' arte seguendo i precetti dati, non cadranno in tali sconvenienze, ancorchè dipingano per la parte di sopra, non lasciando andare il giudizio alle parti di sotto.

CAPITOLO LV.

Composizione delle figure fra di loro.

Oltre la calunnia che dipinse Apelle, e molti altri corpi che l'uno senza l'altro non possono essere, evvi ancora il piacere, ed il dispiacere, l'uno bellissimo giovane di faccia, di bella e dilettevole apparenza, con chiome bionde ed inanellate; e l'altro vecchio, tristo, e di mesta apparenza. I quali si dipingono insieme, perchè non mai l'uno è separato dall' altro, e

con le terga voltate l'uno all' altro, perchè sono totalmente contrarj. Si dipingono attaccati con destrezza per le ascelle dalla parte di dietro ad un solo corpo, il quale accompagna da indi in giù i corpi loro. E ciò si fa per dimostrare che hanno un medesimo fondamento; perciocchè il fondamento ed origine del piacere, è la fatica col dispiacere insieme; e per incontro il fondamento e radice del dispiacere, sono i vani e lascivi piaceri. E però l'uno si figura con una canna nella mano destra, la quale è vana e senza frutto, quale appunto è il piacere, ed al dispiacere si pone nella mano destra una gran quantità di punte di freccie, a denotare le punture acute e velenose con che egli punge i cuori, lasciatene cadere sopra il piano alcune, sopra le quali sta riposato. Ma nella sinistra mano il piacere tiene davanti al dispiacere una gran quantità di scudi, de' quali alcuni ne lascia cadere sul piano, a dimostrare come il dispiacere riguarda in queste vanità mondane che porge avanti il piacere; dove per incontro egli porge dinanzi al piacere quelle punture di freccie, senza le quali egli non può nascere. Nella mano manca il dispiacere tiene un ramo di siepe con spine di rose, nelle quali riguarda dimostrando che siccome la rosa non nasce senza la spina, così egli ritiene le spine sole, e le rose cioè il piacere seccano, sicchè un ramo di rose con le spine non significa altro che piacere fragile vano perduto, e sicurezza di presente fastidio, e punture di cuore. Oltre di ciò la destra gamba di questo corpo posa sopra un mucchio di fieno, e l'altra sopra una tavola d'oro, a dimostrare la diversità loro, e che l'un piede, cioè l'affetto

del piacere mondano è basso, debole, e molle; e l'altro, cioè l'affetto del dispiacere sopra l'oro, è certo, sodo, e risplendente per doglia, conforme alle punte delle freccie. Dipingesi eziandio questo mostro nella forma già detta sopra una lettiera, per accennare i varj sogni di piacere e dispiacere, che quivi la notte ci appresentano, e la perdita della gran parte della vita che quivi si fa, consumandovisi di molto tempo, e massime quello della mattina, quando la mente è sobria e riposata, e che il corpo è atto a ripigliar nuove fatiche, ed in somma i molti vani piaceri che quivi si pigliano con la mente, immaginando cose impossibili a sè, o col corpo dilettandolo in cose, che spesso son cagioni della morte sua. Formansi ancora per ammaestramento ed istruzione della vita umana altre figure in questo genere, come il mal pensiero, con l'invidia ovvero ingratitudine, la quale si rappresenta sconcertata e male accomodata sopra una rana che è l'imperfezione, e dinanzi il mal pensiero, cioè l'intento dell' invidia, tutto magro, asciutto, secco, pallido, e collerico, con faccia malvaggia e gesto iniquo, che scocca a mira una saetta, essendo tutto ignudo, per dimostrare che egli è cotanto intento ad offender gli altri, siccome allude lo scoccar della saetta, che non si accorge che è veduto ignudo, e conosciuto per tristo, e maligno. Ma l'invidia, la quale è di dietro, seguendo il suo malvaggio pensiero, si dipinge vecchia, brutta, e pallida, come già la fece Apelle, e gli si aggiunge in mano una sferza, con la quale tuttavia percuote la rana che la porta insieme col suo cattivo pensiero. E perciò anco, conciosiachè batte chi gli fa ser-

vizio, si può chiamare l'ingratitudine, perciocchè l'ingrato non meno cerca di offendere e saettare e col pensiero e con le parole colui che gli ha fatto beneficio, di quello che si facci l'invidia contra i virtuosi e buoni. Si fingono partirsi dall' imperfezione a denotare che i tristi pensieri e le detrazioni degl' ingrati ed invidiosi non possono perfettamente ottener vittoria contro la bontà e virtù, siccome fondate in essa imperfezione. In altro modo si dimostra anco l'invidia, col quale si accenna che prima il corpo sarà senz' ombra, che la virtù sia senza l'invidia: conciosiachè subito che ella nasce, partorisce contra di se l'invidia. Ora la virtù dipingesi quasi in forma di Apolline, sì che tiene del maschio e della femmina, per la delicatura che ella rappresenta nella faccia e nelle chiome, ed il resto della vita sembra Minerva, e fassi tutta ignuda, perciocchè la vera virtù non è coperta da alcun vizio, o da ignoranza, ma solo tiene in segno della virtù maschia di Apolline, la faretra al fianco, ed ha una corona di olivo in testa. Si forma in piedi dritta, con bellissimo posato in profilo, partorendo dal suo corpo l'invidia femina magra, brutta, e pallida, la quale contra di lei rivoltasi, cerca con la destra mano di levargli le forze sue accennate per le saette, con le quali essa distrugge le ignoranze ed i vizj, ed acquista gli onori e le palme, e penetra le cose divine non che le celesti. Di più l'invidia sta in atto di accendergli e bruciare le chiome e la corona, per levargli l'onore e la bellezza che di sè rende al mondo; e con la lingua di serpe velenosa par che voglia avvelenargli la faccia. Anzi in segno che l'invidia è di natura fredda, cioè senza amore e carità,

e tutta velenosa e pestifera, si gli dipinge la coda di scorpione ritorta, ed i capelli piani ed inogliati. Dall' altro canto la virtù maschia, che così si chiama dai savj, siccome ancora la giustizia, con la punta del tronco del ramo di olivo che tiene nella destra, cioè con la pura vittoria e pace, gli cava gli occhi, e con la sinistra gli caccia nella destra orecchia una freccia, a dimostrare che all' ultimo le forze ed opere virtuose acciecano ed assordano gl' invidi in lor medesimi; benchè eglino sempre contra i virtuosi abbiano pronta la lingua velenosa, e le insidie, e le mani preste a macchiar l'onore e riputazione loro.

CAPITOLO LVI.

Composizione dei colori, e dei costumi dei popoli, e paesi del mondo.

Grande cosa è che il pittore abbia da comporre non solamente le diversità delle carni delle genti, ma i costumi, e quasi lo spirito e la voce istessa; acciocchè siccome vediamo farsi naturalmente, chiunque si vedrà dipinto, da queste parti venga di subito riconosciuto distintamente per indiano, mauro, tedesco, o di qual' altra si voglia nazione. Il che avviene per la naturale idea nostra, che s'infonde in noi dai cieli, in farci vedere quelle genti diverse di colori, di costumi, e di atti. Però ho giudicato necessario di dovere anco di questa parte dare qualche regola e cognizione.

Adunque quanto alla qualità dei corpi umani, quelli che abitano nell' equinoziale insino ai tropici di Cancro e Capricorno, per la vicinità e dimora del sole sono neri, di statura tortuosa, di capelli ricci, spessi, e corti, di faccia crespa, di costumi fieri, per la eccessiva calidità. E questi sono cominciando da occidente a Capo verde, ove sgombra il fiume Niger, i popoli del regno di Meli, di Caragola, di Tombuctu, di Guinea, di Bornu, di Barnagasso dove abita il Pretejanni, che ha settantadue regni sotto di sè, diversi di lingue, di colori, di volto, e di costumi, di Calicut, di Cananor, Narsingia, e Bisnagar ove è il corpo di S. Tommaso apostolo, di Ceilan, Malacca dove stanno sempre quattrocento soldati a nome di Portogallo, delle isole Molucche, della Taprobana, la Java maggiore e minore, Borneo, Palohani, Filippina, Danao, China dove il re non si lascia mai vedere, nè permette che smonti alcun forastiere nel suo regno. Quindi si passa alla nuova Spagna, alla gran città del Messico ove i spagnuoli fanno monopolio delle mercanzie di quelli paesi per condurle in Ispagna, alla penisola Jucatan nel golfo messicano, dentro al quale è l'isola di Cuba, la Spagnuola, e molte altre, ed al fine l'isola desiata prima trovata da Cristoforo Colombo genovese inventore del nuovo mondo; ed ultimamente alle isole di Capo verde. Gli abitanti delle Indie nuove, massime del Perù, e quelli del gran re della Cina sono senza barba con un solo pelo nel mento, vanno ignudi, così gli uomini come le donne, eccetto che le maritate portano una benda di cotone intorno alle parti pudende; ed in lochi assai si mangiano l'un l'altro.

Sotto l'altra regione poi fra la calda e la fredda, cominciando da occidente al monte Atlante maggiore e minore, da 27 insino in 34, vi abitano quelli di Marocco città grande, di Fez nobilissima città ornata d'ogni sorta di collegj d'arti, di Telemsan, d'Algeri, di Costantina, di Tunisi, il regno di Tripoli, il regno di Egitto, del gran Cairo altre volte chiamato Babilone, di Tebe che aveva cento porte, la Giudea dove è Gerosolima terra santa, dove patì Cristo redentore per nostra salute, della Caramania deserta, della Persia ove è Persepoli, e Metropoli città mercantile della Susiana, dell' Oragiona, dell' Aracosia, dell' India dentro e fuori del Gange: e poi si passa alle isole del Giapan, e per paesi incogniti alle isole Bermude, andando alle isole Canarie. Gli abitanti di questa regione sono di colore olivastro per il caldo alquanto grande; sono ancora ingegnosi, perchè si appressano al Zodiaco ove scorrono i pianeti, e per la familiarità di quelli sono più apprensivi delle scienze, massime matematiche, come furono gli egizj. Tengono ancora alquanto del crudele, come furono i cartaginesi.

Nell'altra regione che è dai gradi 34 insino alli 46, cominciando dallo stretto di Gibilterra, sono il regno di Granata, di Portogallo, e tutta la Spagna, Toledo, l'isole Majorica e Minorica; Sardegna, Corsica, la Sicilia, e tutta l'Italia; la Guascogna, Linguadoca, la Provenza, il Delfinato, la Dalmazia, la penisola Morea, le isole dell' Arcipelago, Candia, Rodi, Negroponte, Patmos ove S. Giovanni Evangelista scrisse l'*Apocalisse*, l'Acaja dove è Atene, la Dacia, la Pannonia superiore ed inferiore, la Grecia, la Macedonia, la

gran città di Tesealonica, la Tracia ove è Costantinopoli sede oggi del gran Turco, la Panfilia, la Cilicia ove è Tarso, patria di S. Paolo, nella qual provincia è ancora Coricea, a cui dirimpetto è l'isola di Cipro, poi la Sorìa ov' è Damasco, ed Antiochia, la Mesopotamia posta fra il Tigri e l'Eufrate; e passando il golfo di Costantinopoli la Cappadocia patria di S. Giorgio, l'Armenia minore e maggiore dove è l'arca di Noè posta sopra un monte altissimo, l' Assiria, la Media dove è Tauris oggi metropoli del regno persiano, l'Ircania dove è Alessandria, la Margiana, la gran città di Cuinsei; e poi si passa per paesi incogniti all' isola di S. Pietro, e di S. Maria tra la Florida, e la nuova Francia alle isole Terzere alla Spagna. Sono gli abitanti di questi paesi di colore mediocre a modo di nocciuola ben matura, di costumi mansueti, atti ad ogni sorta di scienze, di statura mediocre, e forte.

Nell' altra regione dalli gradi 46 insino alli 50 sono la Francia, Britannia, Normandìa, Piccardìa, la Fiandra, Svizzera, l'Alemagna bassa ed alta, la Baviera, Franconia, Austria, Ungheria, Transilvania, Valacchia, la Servia, la Tarraca, la Tana, la Palude Meotide, la Mingrelia, ed altri paesi di tartari; come il mar Caspio verso tramontana, parte della Scitia verso mezzo giorno, parte del Catajo, e passando poi lo stretto Daniano verso tramontana, la nuova Francia, e poi la Francia nostra. Questi abitatori sono alquanto più bianchi che li sopraddetti, ed alquanto irascibili, e di buona statura: hanno capelli distesi e biondi.

Nell' altra regione verso tramontana sono Ibernia oggi Irlanda, la Scozia, l'Inghilterra, l'isola Tule og-

gi Islanda, le isole Orcades, la Gotlandia, la Norvegia, la Gotia, la Livonia, la Moscovia, la Pollonia maggiore e minore, la Marca antica e nuova, la Scitia tra il monte Imano e fuori: poi al fine verso tramontana Goga Magoga nel paese freddo. Passando poi lo stretto Daniano per paesi incogniti verso il mare di tramontana, vi sono certi luoghi dietro la riviera, che fanno assai oro, trovati pochi anni fa dalla regina d'Inghilterra, poi al Capo del Lavoratore, ed al passo di Britoni, che va alla Francia nuova, ove è l'isola dei Demonj, e poi v'è la Francia. Questi abitanti sono di statura grandi, di colore bianco, di capelli lunghi distesi e biondi, di costumi crudeli per il gran freddo. Di tutti questi paesi nominati, quelli che sono più orientali sono più virili, e robusti, e di animo fermo, non ascondendo cosa alcuna, perchè la parte orientale è di natura Solare; e però quella parte si dimanda destra. Onde vediamo che negli animali la parte destra è più gagliarda e robusta: per il contrario gli occidentali sono effeminati, molli, e dissimulatori, perchè quella parte come sinistra è attribuita alla Luna, ancora che in parte dei paesi sopraddetti ne nascano alcuni d'ogni sorta. Però quivi il pittore ha da esprimere nell'aria di ciascun di loro le differenze dei paesi, siccome per esempio avviene nelle istorie delle Sibille, diverse di colori, e d'aria.

CAPITOLO LVII.

Composizioni dei panni e delle pieghe.

Dovendosi necessariamente vestire ed adobbare le figure umane, tratterò in questo luogo il modo di comporre i panni, e le pieghe, che sono di tal modo necessarie ne' panni, che senza loro una figura quantunque ricoperta, non vi essendo la grazia delle pieghe, tuttavia par che si vergogni; come si vede in molte pitture, nelle quali non essendo ben disposte a' suoi luoghi le pieghe ne' panni, non solamente si fa in certo modo vergogna alla figura, ma si fa che resta storpiata ancora, cacciandosegli per le membra senza discrezione, o veramente standogli così lontano, che gli bisognerebbe di sotto altri panni che la coprissero.

Ma venendo alla composizione loro, tre cose si hanno a considerare per fare i panni eccellenti e proporzionati, secondo la figura che li porta; la prima che siano rispetto alle falde e pieghe di qualità tale, che si confacciano a colui che li dee portare; la seconda che debbano seguire tutte le parti del nudo che gli è sotto; e la terza che possano reggersi da loro posta, seguendo il nudo ma non troppo. Quanto alla prima che non è di poca importanza, dico, che l'eccellente pittore non dee sempre in tutte le figure fare una medesima sorta di panni con le falde insieme, siano pure o rare o spesse. Conciosiachè secondo la natura ed il grado delle figure che si rappresentano, si debbono applicare i panni, e di quelli vestirla, in modo

che se un filosofo, o un profeta è di mestiero fargli i panni gravi, e quanto manco falde gli si danno, tanto più conviene; e l'artefice ne è lodato, come si vede da molti essere stato osservato, e massime da Michelangelo nei profeti e nelle sibille del vôlto della sua cappella, dove ha dipinto il giudicio; da Raffaello in molti luoghi; e da Polidoro, dove è bisognato esprimerli. Imperocchè se si sminuzzassero le falde, non corrisponderebbero alla gravità della faccia e statura sua. Altrimenti ad una ninfa, o altra giovine che rappresenti sveltezza e vaghezza, stanno bene, anzi di necessità si ricercano i panni che sventolino e siano leggieri, con minute falde che mostrino la leggierezza di essi panni corrispondenti alla natura e qualità della ninfa. Onde si gli attribuiscono velami e cinte vaghe e leggiere, distinte di minutissime falde. Il che conviene anco osservar negli angeli, siccome vediamo che hanno fatto Gaudenzio, Leonardo, il Boccaccino, il Mazzolino, accomodando la leggierezza di essi panni alla natura e qualità loro. E però si gli attribuiscono medesimamente sottili veli, e cinte leggierissime con le falde picciole e ben minute, ma larghe a loco a loco, secondo i volgimenti suoi, ed a questa maniera vengono lodati.

I panni con le falde nè tanto rare o grosse come quelle prime, nè tanto spesse e sottili come le seconde, convengono agli uomini perfetti, ed alle matrone di maestà, come fra i Dei a Giove; ed appresso noi cristiani nella veste e manto di nostro Signore, della Vergine, dei discepoli, e di simili, ai quali si aspettano panni perfetti, che abbiano le falde ragionevoli e me-

diocri, siccome quelli che tengono il loco di mezzo. In questa maniera furono eccellentissimi Leonardo, Raffaello, e Gaudenzio, il quale non solo in questo fu raro, ma ancora nel farle parere come se veramente fossero o di broccato, o di seta, o di lana, o di tela, o di velo, ed in somma di tutto quello che ad un pittore è possibile per pratica e velocità dimostrare, con li rari volgimenti, ed intrichi suoi. Oltre lui nei sopraddetti panni fu valente ancora Andrea del Sarto, Antonio da Correggio, Cesare da Sesto, Bernardino Luini, i quali occorrendogli spesso far dei santi, molto la usavano. E dei germani fu eccellente Alberto Durero, e Bernardo da Brusselles (1). Inoltre si ha d'aver riguardo ai gradi, e stati delle genti, e secondo quelli distribuire le vestimenta co' suoi ornati, come di gioje, ricami, e drappi di seta e di broccato ai principi, regine, e simili; e non porli a quelli ai quali in ogni cosa convien la modestia, come ai santi, ed alla Vergine, a cui molti imprudentemente pingono in capo gioje e perle, siccome già fece il Mazzolino. E fu già un tempo in uso appresso ad alcuni di fargli anco ornamenti d'oro intorno al lembo della veste, siccome alcuni ancora poco giudiziosi gli fingono ricami, come mi ricordo di avere altrove abbastanza toccato. Il che quanto sia contrario alla religione, alla verità, ed alla divozione, lo potrei provare con molte ragioni ed autorità, se ciò non fosse piuttosto materia da teologo che da pittore; e non ci restassero tante altre cose da dire più necessarie ed appartenenti.

(1) Fu pittore di *Carlo V* prima che discendesse in Italia: non lasciò cose che corrispondessero al grado occupato da lui in quella corte.

La seconda considerazione che si deve avere è, come dissi, che i panni seguano il nudo, il quale essendo proporzionato, e ben quadrato, resta ancora con le vestimenta sopra nella medesima proporzione. Questa sorta di panneggiare è più artificiosa che naturale, la quale per far conoscere sè medesimo Michelangelo quanto valesse nei nudi, e nella incatenatura delle membra, ha usato nella Sistina cappella in Vaticano, facendo ad un tratto vedere il nudo e vestito. Oltre che volle anco quest' uomo divino mostrar con questo, quanto essa maniera sia difficile a conseguire, ed appresso darci a divedere come egli andava tentando tutte le vie e maniere del panneggiare. E però per questa via si può comprendere nel suo Mosè quanto sia male agevole a far che i panni seguano il nudo, ed abbiano tuttavia e forza e garbo di falde, sì che da loro posta senza affettazione pajano esser belli, e bene accomodati appresso al nudo. Per il che senza osservazione di certi estremi nel ricercar del nudo è più facile fare i panni che vadano e terminino intorno alle figure; perocchè facendole bene, come hanno fatto Raffaello, e gli altri sopraddetti che hanno seguitato la via di mezzo, si può dire che tengano la più sicura, e migliore di tutte le altre sorte di panneggiare. E questa è la terza parte che abbiamo detto di sopra doversi considerare; benchè molte altre sorte però di panni si trovino dipinte, come da Bramante, da Andrea Mantegna, e da altri, tolte da modelli vestiti di carte, e tele incollate. La qual via seguì anco Bramantino avanti che andasse a Roma. D'onde poi tornando

usò un' altra foggia di fare i panni, che parevano all' incontro troppo molli e rilassati.

Sonovi oltre queste altre sorte scabrose di panneggiare, le quali hanno da essere fuggite, e sopra tutto certa maniera confusa, per esser dal disegno e dal panneggiare di Raffaello tanto lontana, che non può essere più, come si vede in pratica; non vedendovisi nè ordini, nè principj, nè fini di falde; ma tutto il vestimento confuso a guisa di candidi ormesini, velluti, e broccati invogliati con minutissime falde. Non dico già che queste estremità siano nei panni di Tiziano, di Giorgione, o di Giovan Bellino, ma si vede bene che non hanno espresse le attitudini introdotte nei panni da Raffaello, da Gaudenzio, o da altri soprannominati. Ma lasciando da parte queste osservazioni, io dico finalmente che nel condurre i panni si ha d'avvertire, che non solamente i panni hanno da seguire il nudo, ed ogni altra cosa che ricuoprono, ma anco hanno da piegarsi e rassettarsi secondo il vento, o altra cosa che li muova. Imperocchè è forza che secondo il vento, il panno sventoli e gonfi e le falde vadano a ritrovare il nudo verso quelle parti ove si finge che il vento soffi. E se una figura siede, o è appoggiata, i panni hanno da posare e ritirarsi dietro al corpo ritrovando il nudo, e dove non vanno sotto corpo, debbono cadere come la tovaglia d' intorno alla tavola. Ma per vedere e conoscere più chiaramente queste cose che io dico, avvertisco ed esorto ognuno che desidera onore, ad osservare e vedere una volta i panni secondo che si vogliono fare dal vero. Perciocchè il naturale, a chi intende, è il vero esempio,

il principio, e fondamento dell' arte, ed il vero maestro, siccome accennò Eupompo (1) al pittore e statuario di Samo, stendendo la mano verso una moltitudine d'uomini, volendogli dire, che la natura era vera dimostratrice dell' arte.

CAPITOLO LVIII.

Composizione degli animali.

Perchè appresso tutte le figure umane, per farle espressamente dinotare ovver rappresentare qualunque cosa si vuole, così negli scudi ed imprese, come in qualunque altro effetto, si richiedono in particolare gli animali, i quali per la natura loro sono molto accomodati a significare per esempio le medesime cose, ed esprimere tutti i concetti. Quindi gli egizj fra le loro sacre immagini, che nominiamo jeroglifici, avevano da circa seicento e tante immagini diverse di animali semplici, i quali erano appresso alle figure, che in tutti gli atti e gesti non avevano più altro atto di fare, avendoli tutti compiti, siccome ne scrive Platone. E così avevano appresso tutti gl' istromenti significativi,

(1) Pittore greco, nato a Sicione, e fiorente 364 anni prima di G. C. Emulo e contemporaneo di *Zeusi*, di *Timante*, di *Androcide*, e di *Parrasio*, allievo di *Eussenida*, montò sì alto da fondare una nuova scuola, la *sicionica*, mentre non esistevano prima che due scuole, cioè l'*asiatica*, e l'*attica*. Educò nell' arte *Panfilo*, maestro di *Apelle*. Egli inculcava lo studio del vero, e a chi chiedevagli quale seguisse de' suoi predecessori, rispondeva: la natura.

i quali siccome lettere dimostravano il concetto che vi era sotto nascosto agli occhi di quelli che leggere non sapevano.

Ma tornando onde partimmo, gli antichi volendo rappresentare alcuna cosa semplicemente, investigando sottilmente le nature e le qualità degli animali, solevano dipingere quell' animale che fosse di natura corrispondente e conforme al concetto che volevano accennare. E così per significare l' audacia e l' animosità, dipingevano il leone. E perchè il gallo, siccome più propinquo alla natura del sole, per un certo moto e convenienza che con esso tiene, canta nel finir della notte, lo pingevano per il principio del giorno, con la bocca aperta. Oltre di ciò per la timidità pingevano la lepre, che da Armodice regina fu per tale tenuta; per la rapacità e voracità il lupo; per l'astuzia e fraudolenza la volpe; per l'adulazione il cane; per l'avarizia il corvo, e la cornacchia; per la superbia il cavallo; per l'ira la tigre, l'orso, ed il porco cignale; per la tristezza e melancolia il gatto; per la libidine il passero dicato a Cerere. E volendo denotare uno esser solo, e di animo forte e virile, ed unigenito, ed anco per accennare l' istesso Sole, dipingevano il sacrificio, perchè questo è solo senza femine. Col corvo che tenga la bocca aperta denotavano l' indovino, perchè era uccello di Apolline; e col cigno dimostravasi il canto, ed anco il giorno, per il che era dedicato al Sole. Per significare uno che vedesse e comprendesse tutte le cose, facevano uno sparviero, perchè questo uccello è di acutissimo vedere, e sotto questa immagine adoravano: ed era anco

lo sparviero immagine della velocità e prestezza. Per la vigilanza facevano di nuovo il gallo, ed il serpente; per la sterilità il mulo, ed ancora i giovenchi; per la natura e l'antivedere, l'avoltojo, per non essere fra questi uccelli maschio alcuno, come dice Eliano; per l'accrescimento dell' umana generazione, Pane Dio in forma di becco, per essere questo animale sempre pronto al coito; per le ricchezze terrene il pavone; per la fede il cane bianco; per la fedeltà la cornacchia; per la concordia la cicogna, e secondo Eliano la cornice ancora.

Volendo mostrare che le cose religiose debbono esser nascoste sotto divini misteri, pingevano la sfinge; per la custodia, i grifoni; per la sapienza che conosce tutte le cose, la civetta, perchè sola vede di notte, ed è cimiero di Minerva; per la vittoria, l'aquila; per la frequenza e deliberazione, il pico, che è sotto la tutela di Marte; per il mondo, un serpente che divora la coda; e per l'altra, il cinocefalo, che era anco figura del mondo, perciocchè siccome il mondo è settantadue climati, così questo animale, come dice Oro Apolline, in altrettanti giorni muore, morendone sempre una parte per ciascun giorno. Per la fortezza dipingevano le parti dinanzi del leone, per essere le più larghe che tiene; per la vigilanza e custodia, un capo di leone, perciocchè quando veglia tiene gli occhi chiusi, e quando dorme li tiene aperti; per la paura, tutto il leone insieme, perciocchè questo solo incontrandosi in quale animal si voglia entra in paura; per l'imperfezione, facevano una rana, animale imperfetto; per la cosa manifesta, una lepre, perchè tiene sempre gli oc-

chi aperti, onde i primi romani l'intagliarono ne' suoi danari, volendo dire, che debbono essere manifesti; e così i frigj la intagliavano sopra le sue monete, dinotando che nel maneggiar danari si dee procedere con timidità: per la lunghezza della vita, e per dimostrare l'unità di qualche cosa, una fenice, per essere sola al mondo. Per la ribalderìa, distruzione, ed odio, dipingevano il pesce, perciocchè era proibito nei sacrificj, ed anco perchè di natura sua distrugge qualunque cosa trova, non perdonando ancora alla propria generazione, come dice Oro Apolline, e vedesi per esperienza. Volendo mostrare un uomo forte e attempato, facevano un toro; per l'udito, dipingevano l'orecchia dell' istesso animale per il sentire che fa del muggito della vacca che lo chiama alla congiunzione; per il giudizio, un topo, per il discernere che fa del pane migliore che gli sia dato; per la sfacciataggine, la mosca, perchè più volte scacciata di nuovo ritorna; per la previdenza, la formica, perchè l'estate provvede al viver suo per l'inverno; per la gratitudine ovver merito, dipingevano l'uccello cucufa; per uno smemorato, il pellicano; per l'ingratitudine, la colomba, perciocchè il maschio fatto gagliardo caccia il padre, e congiungesi con la madre; per l'ubbidienza, le api; per la rapacità e furia, il cocodrillo, perciocchè gli è dato il rapire in furia contra a se stesso; per la vecchiezza, il cervo; per la morte, il barbagianni, perchè di notte assalta i polli ed i pulcini, come la morte noi all' impensata; per il sonno, la marmotta; per simbolo di eredità ricchissima e di memoria, la rondine; per un uomo mortifero, e dato alla lussuria, il porco; per il nutrimento, il pipistrello;

per il segreto, la cicala; per l'amore verso pàdre e madre, una cicogna; per la cecità, una talpa; per l'instabilità, il serpe hiena che ora si fa maschio, ed ora femmina, la cui forma è descritta da molti, che lo fanno cavalcar dalla morte instabile; e per la gola, il cocodrillo con la bocca aperta.

Per adombrare la malizia, dipingevano un pardo, perciocchè questo animale caccia gli altri di nascosto; per uno che si guardi, e sia prudente e vigilante, la grue con la gamba alzata; per la teologia, parimenti la grue quando vola, perciocchè vola più alto che uccello si trovi, in modo che passa le nuvole; per la pigrizia e tardità, un cammello, perchè egli solo nell' andare incurva le gambe; per la solitudine, ovvero per un uomo nemico di tutti, l'anguilla, perciocchè ella vive lontana dagli altri pesci, nè con alcuno mai si ritrova; per la prodigalità, il pesce polpo, che ingordamente mangia, e poi getta via ogni cosa: sicchè vediamo che non solamente con figure di animali rappresentavano le virtù, ma anco i vizj. Imperocchè accennavano la crudeltà nella tigre; l'empietà nell' orso; la bestialità nel cignale; la ferocità nel leone; l'ostinazione nel bue, e nel mulo; l'inganno nella volpe; la malizia nel camaleonte; la mordacità nel cane; la disperazione nell' elefante; la vendetta nel cammello; la pazzìa nell' asino; la buffonerìa nella scimmia; le lusinghe fraudolenti nelle sirene; la furia nei centauri; l'ingordigia nelle arpìe; la lussuria nei satiri; e la deità nel bue appresso gli egizj, come ne fa fede il popolo d'Israello, che lo volle anch' egli adorare.

Oltre questi animali, ed altri infiniti che si po-

27*

trebbero dipingere per dinotare ogni pensiero del pittore, alludendo alla natura ed agl' instinti loro, si ritrovano oltre di ciò alcuni effetti di animali, per i quali si possono vivamente esprimere molti concetti, secondo che è stato anco osservato da tutti gli altri che hanno scritto di questa materia; e così per l'invidia si può dipingere il nibbio, che vedendo i figli divenir grassi, li percuote col becco, per dispiacere che sente della grassezza loro; per la temperanza si può fare un toro, come fecero gli egizj, perciocchè come ha generato non cerca più la femmina; per l'amore, la calandra, perchè essendo portata ad un infermo, s'egli dee morire subito gli volge il capo; e per la tristezza, il corvo, il quale essendo prima bianco, fu da Apolline cangiato in nero. Per la crudeltà dipingevano il basilisco, che solo col suo sguardo uccide gli uomini; per l'avarizia, il rospo, che vivendo solamente di terra, teme sempre che gli manchi; per la fraude, la sirena, che col canto inganna gli ascoltanti; e per la pazzìa, il bufalo, perchè solo salta, corre, e fa diversi atti col corpo fuori di proposito. Il bue che si adopera per lavorar la terra, significava agricoltura. Il che per insegnare ai suoi Teseo, e dopo lui Servio re de' romani, acciocchè dassero opera all' agricoltura, e non stassero in ozio, fecero scolpire nelle loro monete questo animale, come scrivono Plutarco e Plinio. Il lupo accennava l'ingiustizia, perciocchè a dritto e a torto vuol rapire; e la talpa, la bugia, perciocchè mentre sta sotto terra vive, e come esce nell' aria muore. Per dimostrar la superbia, usavano il falcone; e per la pace, il castoro; per la misericordia, il pellicano, che signi-

fica Cristo in croce. Per l'umiltà l'agnello, che parimenti rappresenta Cristo; per la liberalità, l'aquila; per la verità, la pernice; per la diligenza, il ragno, in cui fu conversa Aracne per il contrasto che ebbe con Pallade; per la costanza, la fenice, che è a guisa di pavone, ma gialla con le macchie di porpora, e tre corone in testa, la quale in Etiopia fu raccolta dai sacerdoti egizj; per la temperanza, facevano il cammello; per l'ignoranza, le orecchie, e la testa dell' asino; per la castità, la tortorella; per la moderazione, l'armellino; e per l'infelicità, l'alocco. La tartaruca significava il danajo, onde ne nacque il motto, che stampavano i peloponnesi nelle sue monete « *le tartaruche vincono la virtù e la sapienza* » volendo dire i danari.

Inoltre secondo che alcuni animali si nutriscono degli elementi, con quelli venivano anco a significare essi elementi; sicchè per il fuoco pingevano la salamandra; per la terra, il topo; per l'aria, il camaleonte; e per l'acqua, il castoro. E delle qualità naturali di questi stessi animali accennavano molte cose, come la forza, l'ascendere, lo spirito, la vivacità, l'ardire, l'acutezza dell' intelletto, ed ancora la distruzione e rovina sua, per la salamandra; per il camaleonte, le cose senza sostanza, come la semplicità, la sciocchezza, e gli abusi, onde si dice volgarmente che gli uomini leggieri e vani si pascono di aria come i camaleonti; per il castoro, la volubilità, l'incertezza, e simili, perciocchè l'acqua mai non sta ferma, o posa, e le onde sempre si vedono incerte; e per il topo, la tardità, stabilità, fermezza, gravità, e simili, che sono qualità della terra. I sette peccati mortali altresì sono rappre-

sentati per certi particolari animali, come per la lussuria, il cammello, il gallo, e la faina; per l'ira, l'orso, il basilisco, ed il cignale; per l'accidia, l'asino, la scimmia, lo struzzo, ed il gambero; per la gola, il porco riccio, la civetta, ed il gatto; per l'avarizia, il lupo, l'avoltojo, il cervo, ed il topo; per la superbia il cavallo, il leone, il pavone, e l'aquila; e per l'invidia un mostro deforme e brutto, di sette teste di Satana, il nibbio, due serpi avvolti, e lo scorpione. Medesimamente con animali si dimostrano le virtù, come la temperanza col pesce temolo (1), con la tortora, e con la salamandra; la misericordia col pellicano uccello; la prudenza con la cicogna, la cutretta, e l'usignuolo; la pazienza col colombo, e coll' agnello; la fede col cane, coll' agnello, col leone con i leoncini; e la castità con l'unicorno, e la vergine.

Così i quattro evangelisti vengono dimostrati, e significati con quattro animali, cioè Giovanni per l'altezza del dire, esplicando la divinità di Gesù Cristo più di tutti, con l'aquila volante; Marco perchè tratta della resurrezione, col leone; Luca perchè tratta del sacrificio, col bue; e Matteo con l'uomo, perchè principalmente tratta dell' umanità di Nostro Signore. Oltre di ciò il testamento vecchio vien significato col serpente, ed il nuovo coll' agnello candido.

I sensi nostri altresì si mostrano co' suoi particolari animali, come il tatto col ragno che tesse, il vedere coll' aquila, l'odorato col cane, il gusto con la scimmia, l'udito con lo sparviero, e la tartaruga. Ma lungo ed

(1) Specie di pesce di acqua dolce, la cui carne sa di timo.

infinito sarebbe l'andar discorrendo per tutti. Solo avvertirò che quando si rappresenta alcuna cosa con animali, bisogna dipingerli in quell' attitudine che significa; che con questa maniera si verranno a mostrare in un animale dipinto in diversi atti ed effetti molte cose. E però non bisogna essere spensierati, che non sono così facili queste dimostrazioni, come forse potrebbe pensare alcuno. Nè lascierò di accennare almeno, che anco per significare le sette età dell' uomo si dipingono alcuni animali; e per rappresentare i dodici mesi dell' anno, i dodici animali che distrusse Ercole, figliuoli del tempo, i quali erano appunto dodici quanti sono i mesi. Ed oltre di ciò i Dei dei gentili vengono significati dagli animali che guidano i loro carri, secondo i genj o nomi particolari di essi Dei, come Demogorgone dagli spaventosi dragoni; la Notte dai galli; il Cielo dalla maggiore e minor' orsa; Saturno dai buoi neri, e dai serpi; il tardo Tempo dagli elefanti; Giove dalle veloci aquile; Marte dai feroci lupi; il Sole da quattro velocissimi cavalli alati, coperti ciascuno del suo elemento; la veloce Fama dai cavalli con le ali; Venere dalle pure colombe; Cupidine, come dice il verso, da

Quattro destrier vie più che neve bianchi;

Mercurio dalle prudenti cicogne; la Luna da due cavalli, un bianco, ed un nero; Minerva da due civette vigilanti; Vulcano dai cani; Giunone dai vaghi pavoni; Nettuno da quattro delfini; l'Oceano dalle balene; Pane dai bianchi becchi; Sileno dagli asini; Plutone da quattro oscuri cavalli; Cibele dai feroci leoni; Diana da due bianchi cervi; la Castità dagli unicorni;

Cerere dai dragoni; Bacco dai cani, e tigri; la Morte da quattro cavalli neri; Giano da due bianchi montoni; e la Tardità dalla biscia scudelliera.

Quelli che in questa parte sono stati eccellenti e graziosi, acciocchè sappiamo in cui dobbiamo fare studio, e cui imitare per riuscirci, lasciando gli antichi, come Apelle, e Calamide che fu il primo che rappresentasse i cavalli; e parimenti Lisippo, Fidia, Menecmo (1), ed Apollonio grandissimo scultore (2), che per quanto si dice, fu quello che fece il leone che combatte col cavallo, la quale opera principale si ritrova ora in Roma (3): e dei pittori, come Alessandro che dipinse la loggia di Pompeo, dove divinamente espresse tutti gli animali, e massime i cani, sono stati Israel Metro (4), Alberto Durero, Virgilio Solis (5), Aldo Grave, Hisibil Peum, Giorgio Pens (6), e diversi al-

(1) Scultore greco, che fiorì verso la LXXV olimpiade. Si rese noto specialmente per una statua di Diana fabbricata di oro e di avorio, in compagnia di *Suida* suo contemporaneo. *Menecmo* scrisse sull' arte sua, lavoro perduto.

(2) Fu di Rodi, e fece insieme con *Taurisco* il gruppo conosciuto col nome di *toro farnese*, cioè Zeti ed Anfione che legano Dirce alle corna d'un furioso toro, per vendicare la lor madre Antiope.

(3) E precisamente al Campidoglio nel cortile del palazzo detto dei Conservatori.

(4) Forse *Israele di Mecheln* intagliatore di Mekenen in Vestfalia.

(5) Pittore ed intagliatore nato in Norimberga nel 1524, attese da principio alla pittura, poi si consacrò intieramente all' incisione in legno ed in rame, e fu talmente laborioso, che lasciò più di ottocento stampe, le più di sua composizione, e belle per corretta delicatezza, fra le quali le *Metamorfosi di Ovidio* in 170 pezzi in legno. Morì a Norimberga nel 1570.

(6) *Gregorio Pecns*, e non *Giorgio Pentz* o *Pains*, come è d'or-

tri germani; Marco da Brugges, il quale intagliò le favole di Esopo con l'acqua forte, ed ha fatto stupire il mondo di questa sua mirabile invenzione di animali; e Gioacchino Boccalero, ed altri nominati altrove: e tra i nostri in scultura e pittura Leonardo, Gaudenzio, e Silvio; ed in pittura Raffaello, Andrea Mantegna, Tiziano, Giorgione, Perino, Giovanni da Udine, il Rosso, Giulio Romano, il Bernazzano (1), ed i Bassani.

dinario chiamato. Appresi i principj del disegno, e della pittura da *Alberto Durero*, venne in Italia a studiare *Raffaello*, i consigli del quale lo tolsero alla maniera un po' arida di *Alberto*, e si avvicinò al fare della scuola romana. Come intagliatore, cercò d'imitare lo stile di *Marcantonio*, sotto la cui direzione pubblicò alcuni quadri di *Raffaello*, intagli non inferiori a quelli di *Marcantonio*. Ma i suoi capi d'opera sono le stampine, pel maneggio del bulino, la virtù dei chiaroscuri, e la graziosa espressione delle figure. Nacque in Norimberga il 1500, e morì di 56 anni.

(1) Fu allievo di *Leonardo*, ed amico di *Cesare da Sesto*. *Cesare*, pittor di figura, non sapeva dipingere il paese, parte in cui *Bernazzano* primeggiava; perciò i due artisti s'unirono sovente, ed intrapresero insieme opere non poco macchinose. Fra le quali si annovera il battesimo di Nostro Signore, in cui *Bernazzano* pose piante ed uccelli d'un colorito sì vivo, che essendo il quadro stato esposto in una corte, dicesi, che degli uccelli vi si accostarono per beccarli. Niuno ha segnato l'anno della sua morte.

CAPITOLO LIX.

Composizione dei colori.

Perchè molti scrittori diversamente hanno scritto dei colori, e suoi significati, come i platonici, gli aristotelici, Lucrezio, Donato, Marco della Frata, Plinio, Mario Equicola, Virgilio, Servio, Thelesia, Marcello, il Falcone, Fulvio Morato, Arrigo, ed altri, io dovendone scrivere ho pensato di seguire liberamente la ragione naturale, onde sono causati, secondo gli elementi siccome abbiamo detto, e secondo quella accomodargli i suoi significati, scegliendo il meglio. E non è fuori di proposito, avendo cercato dei significati delle altre cose, cercare anco i significati dei colori, per esser quivi fondata la cognizione di essi colori, onde si apprende poi il giudiciò del distribuirli, ed applicarli convenientemente ai re, ai sacerdoti, alle persone eminenti nei vestiti; secondo il grado di ciascuno, ed i riti diversi delle nazioni. Oltre che non solamente ai gradi sono attribuiti partitamente i suoi colori, ma anco alle stagioni, virtù, vizj, sensi, complessioni, accidenti, passioni, e ad ogni altra cosa che si possa immaginare. E di quì ne nascono poi le composizioni dei soggetti, imprese, scudi, cimieri, divise, e finalmente tutto quello che si vuole. Di più, questi colori significano le cose suddette, e tutto ciò che discorrendo diremo che significano più e meno, così di bene come di male, secondo le dignità e bassezze loro. Ma perchè queste cose senza che io stia a toccarle in

particolare, si scorgeranno senz' altro da quello che si è detto fin quì, e si dirà dipoi, passerò a notare il significato dei primi colori, avvertendo che dei principali solamente farò menzione, perchè ci sarebbe troppo che dire, e sarebbe anco fuori di proposito.

Il primo colore adunque è il giallo dedicato al Sole, per assomigliarsi ai suoi raggi, ed all' oro principal metallo, come si sa, di tutti, e più grave. E perciocchè il Sole ben nel suo centro è più tinto di rosso, ha però i raggi che ritirano più al secco della terra, significa nobiltà, ricchezza, religione, chiarezza, gravità, giustizia, fede, e corruzione. Il bianco significa e rappresenta innocenza, purità; e nell' uomo si dipinge per la flemma; nelle stagioni per l'autunno; fra le virtù, per essere colore immaculato, significa anco la giustizia; fra gli elementi rappresenta l'acqua; e fra i metalli l'argento; e fra le virtù teologiche la speranza, che deve esser pura e netta. Il rosso che fra gli elementi rappresenta il fuoco, e fra i pianeti il Sole, significa ardire, altezza, vittoria, sangue, martirio; maggiormente inchinando al rosso più oscuro e fosco di Marte, nell' uomo mostra la collera; nelle virtù teologiche la carità, che deve essere accesa di amore, ed ardente; e fra le stagioni rappresenta l'estate. L'azzuro oltramarino, che risponde a Giove, significa la complessione sanguigna, dimostra altezza, gloria, dignità, sincerità, allegrezza, e simili; e negli elementi l'aere. Il nero significa melancolìa, tristezza, duolo, gravità, e stabilità, ed il suo nume è Saturno; e delle stagioni rappresenta il verno; delle complessioni la melancolìa; delle virtù la prudenza; degli elementi la terra,

che ancora si mostra col giallo per la sua siccità; delle età la decrepita; e degli accidenti la morte, che significa divisione e separazione. E volendo scrivere o disegnare col colore oscuro, si va partendo la carta per quegli spazj che si fanno. Il verde che dimostra la primavera, e risponde a Venere significa allegrezza, vaghezza, speranza, bontà, giocondità, e simili; nelle età la gioventù; e degli elementi è dato parimenti all' acqua. La porpora colore composto di tutti i sopraddetti, e che non è altro che quel colore che chiamiamo rosa secca, come dice Sicilo Araldo, è data a Mercurio, e significa, per contenere tutti gli altri, trionfo, pregio, onore, principalità, e simili; per il che i romani in trionfo se ne vestivano, e così gl' imperatori: e Cristo medesimo ne aveva la veste di sotto, oltre il mantello reale che per ischerno gli fu messo. Significa medesimamente abbondanza di beni; e fra le età la giovinezza; e fra le virtù la temperanza. Denota anco la pura grazia di Dio, e del mondo; e fra i giorni il sabbato, siccome giorno santo. Questi sono i principali colori, secondo i sette pianeti, dai quali tutti gli altri provengono, e significano, secondo le loro mistioni; onde il colore giallorino, che è fatto di giallo e di bianco, significa disperazione ed inganno; il color pallido, che rassomiglia al giallorino, ma tira un poco al nero, significa tradimento, travaglio, angustia, e simili, però l'uomo non dà buon segno quando s'impallidisce, e vien di questo colore di terra in faccia. L'incarnato composto di bianco, di cinabro, e lacca, significa sanità, corta vita, altezza d'animo, piacevolezza, e bontà; e questo è simile alla rosa: ma quello

che verge più al bianco e smorto significa disperazione occulta e dolore, onde l'Ariosto parlando di Bradamante disposta di morire, l'induce vestita di questo colore. Il color violaceo composto di azzuro, rosso, e bianco, significa freddezza, amicizia, lealtà, sincerità, ricognizione, e dolcezza: il color morello composto del medesimo azzuro, lacca, e bianco, secondo gli antichi aramei, che lo chiamavano *moal*, significa elevazione; e di quì fu dato il nome di Morello al più alto monte che sia in Toscana. Ma alcuni moderni dicono, che questo colore significa disprezzar la morte per amore, come dice il verso:

Il morel morte per amor disprezza.

Il color bertino composto di molto bianco e poco nero, significa pazienza, speranza, consolazione, e semplicità; ma quello che verge più al nero, siccità, povertà, inimicizia, disperazione. Il verde che tende verso il pallido significa morire, e fine. Il taneto che tira al bianco e giallo, contrizione, innocenza, giustizia intorbidata, e gioja simulata; ma il taneto commune che tira al rosso, gramacore, e valor finto, pensieri, e cordoglio pieno di furore; ed il taneto violaceo amor travagliato, lealtà falsa, e cortesìa semplice; e l'oscuro che tira al nero, dolore, fantasìa, e mestizia mischiata di consolazione. Il bertino violaceo significa speranza di amor cortese, fatica, pazienza nell' amicizia, e semplice lealtà; quello che tira più al bianco, ed è mischiato di picciole punte di rosso, speranza di aver presto allegrezza e gioja, pazienza nelle cose contrarie, travaglio senza dolore, e poca cognizione; e l'altro che rassembra alla cenere, travagli, e

pensieri nojosi che tendono ai morti. L'azzuro che tira al violetto dimostra lealtà nelle cose di amore, creanza, e cortesìa; ed il taneto bertino composto di questi due colori, poca speranza, e consolazione del tedio.

Finalmente tutti i colori, che di altri si possono comporre, significano conforme alla significazione dei semplici onde si compongono. Ma perchè ai colori principali e semplici sono attribuiti solamente significazioni di virtù, si ha d'avvertire, che possono però anco significare il contrario rispetto ai luoghi dove si pongono; perciocchè se saranno vagamente disposti, e con leggiadrìa in cose degne, dinoteranno virtù; ma se sgarbatamente, ed in cose indegne, al sicuro come corrotti significheranno il contrario.

CAPITOLO LX.

Composizione dei colori delle pietre preziose.

Le pietre preziose hanno ancor elle i suoi proprj significati, e per se stesse, e per rispetto delle cose ove si pingono per ornamento, come nelle medaglie, anella, troni, mitre, diademi, corone, e scettri. E però secondo la natura loro conviene ornarne particolarmente i Dei dei gentili, che ci occorrono nelle istorie di rappresentare; e gl' imperatori, come Cajo Caligola, e Nerone, che furono i primi a portarle; ed i principi: e non solo questi, ed altri, ma l'istesso Cielo, che è coronato di dodici pietre, secondo gli elementi.

Oltre di questo bisogna anco ornarne i religiosi, ed i sacerdoti, perciocchè leggiamo che Aron antichissimo e principal sacerdote fra gli ebrei, lasciando Melchisedech, ebbe nel razionale, quasi in forma di pianeti, quattro ordini di pietre preziose, nel primo de' quali erano la sardonica, che accennava la tribù di *Dan*, il topazio che dimostrava quella di *Ruben*, e lo smeraldo in segno della tribù di *Giuda*; nel second' ordine era il carbonchio per la tribù di *Manasse*, il zaffiro per quella di *Aser*, ed il jaspide (1) per quella di *Simeon*; nel terzo era il lincurio (2) per la tribù d'*Issachar*, l'agata per quella di *Beniamin*, e l'amatista per quella di *Nephtali*; e finalmente nel quarto era il grisolito per la tribù di *Gad*, l'onichino per quella di *Zabulon*, ed il berillo per l'altra di *Ephraim*.

Anzi più per il colore, e per la trasparenza, e perfezione loro, non essendo come le altre pietre corruttibili, giudico che non possa essere altra cosa più alta di loro per le virtù angeliche, considerando che qualunque altra virtù si possa immaginare, dipende da quelle, ed ogni nostro senso esteriore ed interiore; tanto più che troviamo le virtù di queste pietre preziose particolarmente essere molto conformi a quelle angeliche, e però con ragione se le possono applicare, e servire per rappresentarle. E però il zaffiro rappresenta i Serafini per la sua trasparenza e colore, e per il conforto che porge al cuore, e la virtù che ha di far l'uomo puro; lo smeraldo i Cherubini, per rappresentar la castità, attesa la sua natura di perdere il co-

(1) Diaspro.

(2) Una delle specie del succino, cioè l'ambra.

lore, ed ancora di spezzarsi se alcuno usando con donna lo tiene, come fece quello del re d'Ungheria; il carbonchio i Troni, perciocchè siccome eglino sono la seggia eccelsa dell' Altissimo, così questa pietra è fra le altre la più soda, e lucente a tale che risplende nelle tenebre; il berillo le Dominazioni, porgendo ajuto contro gl' inimici e cattivi, e facendo l'uomo invitto, benigno, e di buon' ingegno; l'onice cioè calcedonio le Podestà per scacciare le illusioni fantastiche e melancoliche, per render l'uomo vittorioso, e confortar le virtù del capo; il grisolito le Virtù, per la virtù di donar sapienza all' animo, e ribattere la pazzia, ed i fantasmi; il jaspide i Principati per rendere l' uomo grato, potente, e sicuro dalle frodi e dagli uomini malvaggi; il topazio gli Arcangeli per racquetare le furie impetuose, onde si dice che gettato in un' acqua che bolla fa cessare il bollo; e finalmente la sardonica rappresenta gli Angeli per aguzzar l'ingegno, ed invitar gli animi all' allegrezza e virtù. Nè solamente queste pietre possono rappresentar come abbiamo detto gli angeli, ma anco le virtù loro, massime delle dodici pietre, e degli angeli annoverati nelle dodici parti della città di Dio, che riferisce Giovanni nell' *Apocalisse*, dove il zaffiro dimostra conforto, e purità; lo smeraldo castità; il carbonchio chiarezza di mente, e giustizia; il berillo vittoria, benignità, ed ingegno; il calcedonio dominio, e sanità; il grisolito sapienza; il jaspide grazia, sapienza, e sincerità; il topazio riparo, e freno; e finalmente la sardonica acutezza, accendimento di allegrezza, e fine. Però nel dispensare queste pietre negli ornamenti, vuolsi aver sem-

pre riguardo a questi significati di virtù, che si gli attribuiscono, perchè vi sia quella corrispondenza e proporzione, onde ne nasce la bellezza in tutte le cose. Potrei dire ancora in che maniera l'istesse pietre preziose si convengano con i nostri sensi rispetto ai colori e virtù, ma sarei troppo lungo; sicchè meglio sarà che passi a dire in che modo elle significano le stagioni, i mesi, ed i tempi, seguendo il naturale.

Scrive adunque Marciano (1) facendo un ritratto del Sole, che egli aveva una corona in testa di dodici pietre preziose, tre delle quali significavano l'estate, e gli erano poste dinanzi sopra il fronte, sfavillando in modo, che non vi si poteva affisar entro lo sguardo, e si dimandavano lincurio, carbonchio, e ceranno (2): e con gran ragione queste tre pietre sono state tolte per simbolo di cotal stagione, perciocchè la prima come risplendente e fiammeggiante rappresenta il mese di giugno; la seconda più rossa e fulgente della prima rappresenta il gran caldo del sole del mese di luglio; e la terza di color giallo quasi di fuoco, e risplendente dimostra l'ultimo mese della stagione, agosto. Dalla parte sinistra della corona aveva poi il Sole tre altre pietre, che rappresentavano la primavera, cioè lo smeraldo, lo *scithi*, ed il diaspro, perciocchè la prima è sommamente verde, e tinge l'aria d'intorno di verde, non altrimenti che si rinverdisce

(1) *Marcianus Mineus Felix Capella* oscuro poeta africano del V secolo, citato da *Boezio*.

(2) Il *ceraano* è un dente del pesce *lamia*, che si trova ne' monti ed altrove impietrito insieme colle altre cose marine, detto ancora pietra di S. Paolo, e dall' ignorante volgo tenuto (forse per la sua forma di lancia) per un avanzo del fulmine.

la terra al principio di primavera, e però significa il mese di marzo; la seconda è parimenti verde come l'altra, e quasi più, perciocchè ella è la più perfetta pietra della sua specie, e però si pone per il mezzo della primavera, rappresentando il fiorito aprile; e la terza è verde trasparente, ma mischia di colori diversi, e massime di rosso, onde rappresenta il maggio. Successivamente aveva nella corona dalla destra parte tre altre pietre vaghe, le quali accennano l'autunno, ed erano giacinto, draconite (1), ed elitropia; la prima è di color giallo, ma tiene dell' acqua, cioè del flavo, e quivi comincia l'autunno, e dinota il mese di settembre; la seconda è di bianchezza tralucente simile all' acqua pura, ed è il mezzo dell' autunno, rappresentando il mese di ottobre; e la terza è chiara e verde segnata di virgole rosse, e rappresenta il mese di novembre. Ultimamente nella parte di dietro nè aveva tre altre, le quali rappresentavano il verno, e le nomina jeracita, diamante, e cristallo; la prima è di colore variato, e nereggia a guisa di penne di sparviero, però rappresenta l'orrido e melancolico decembre; la seconda mostra un colore che tiene del nero, per cui significa il tenebroso gennaro; ma la terza è più chiara del diamante, onde denota il mese di febraro, che si va appressando alla primavera: e del color di queste pietre si possono vestir le stagioni, ed i mesi figurati secondo che si ricerca.

Hanno oltre ciò le medesime pietre, delle quali un pezzo fa ragionammo, alcuni altri significati, intorno

(1) Alcuni scioccamente credono che si cavi dal cervello del drago, e perciò gli attribuiscono rare virtù.

ai quali non lascierò di andar discorrendo, acciocchè in questa parte non ci resti che desiderare, e con ciò farò poi fine. Il diamante primamente significa durezza e stabilità; l'alabastro purità; la calamita potestà, e forza; il diaspro ammorzare; l' elitropia cecità; il topazio freddo, l'*abeston* continuazione, conciosiachè una volta acceso mai più non si spegne; l'agata fortezza ed anco persuasione; l'alettoria (1) lussuria; l'amandino intelligenza; l'amatista vigilanza, e sobrietà; il balascio albergo, perchè è casa del carbonchio; il borace purgazione; il berillo amore; il corallo principio e fine; la cesita (2) la meretrice, perciocchè siccome quella piglia d' ogni sorta di colore di metallo, così questa piglia d'ogni sorta di danari per non dir altro; e la perla candore: e dei colori di queste pietre si possono vestire tutte le figure, che loro significano. Ora per esprimerle nelle istorie, bisogna usar la rarità delle pietre, imitando il colore di quelle prima, e poi il suo lustro, o dal color dell' argento, o da quello dell' oro, o chiaro, o scuro, siccome vedremo che gli richieda, e se gli vanno ancora altri panni, si può fare lo splendore di sopra, ed ombrarlo delle sue ombre, restando però il panno di sotto rilevato con le ombre diverse. Nella qual' arte fu squisitissimo Gaudenzio: ed in questo gli scultori perdono il campo, perchè eglino non si estendono, come dissi nel *primo libro*, a questo, nè manco ad esprimere nelle faccie i moti ed i colori in quella forma che la natura lo concede alla pittura; e

(1) Pietra che nasce negli stomachi de' galli.

(2) Pietra che rappresenta foglie di edera.

così sono lontani dal bersaglio, che sopra di queste arti scrisse il Varchi fiorentino.

CAPITOLO LXI.

Composizione dei varj istromenti.

Tutta la scienza che ebbero gli egizj nelle loro sacre immagini fatte d'istromenti soli, co' quali andiamo, operiamo, e finalmente facciamo tutto quello che possiamo, non fu data sopra altro, che negli effetti che essi corpi artificiali, o imitati per commodo ordinato facevano, dei quali in ogni sorta eleggevano sempre il più principale. Perciocchè eleggendo uno che facesse un effetto, ed un altro che più di lui l'esprimesse, certamente che egli avrebbe altra particolare significazione. Conciosiachè tutti gl'istromenti, siccome fanno e conseguiscono tutti gli effetti, così significano tutte le cose. Di quì secondo che scrive Oro Apolline, gli egizj volendo dipingere un uomo che sempre stia d'una voglia, dipinsero una lira, perchè sola fra tutti gl'istromenti continua più assai un medesimo suono; e per dimostrar l'assedio pingevano una scala, ed ancora per significare il poggiare in alto, perchè per quella si ascende; col laccio dimostravano l'amore, perciocchè amore non è altro che una catena di due, o quattro come siano. Jeroglifico dell' ignoranza era il fuoco, e l'acqua, perciocchè per questi due elementi ogni cosa si corrómpe. Per accennar la dottrina pinsero il cielo

che stilli rugiada, perchè siccome la rugiada cadendo sopra tutte le piante, intenerisce quelle che hanno natura di potersi addolcire, ma sopra le altre che sono dure opera effetto contrario; così la dottrina la quale dona Iddio ad ogni uomo è dai buoni ingegni come rugiada inghiottita, ma dai rozzi e materiali non è possibile che sia ricevuta; col tuono, siccome voce dell' aere, significavano la voce remota; e con una stella rappresentavano Iddio, perchè ogni movimento di stella, e di tutto il mondo, per la providenza divina si finisce; e però una stella anco apparve avanti alli tre Magi più lucente delle altre, che vennero da oriente con gran maraviglia in tredici giorni sopra i veloci dromedarj ad adorare esso Dio incarnato, facendogli scorta nel viaggio. Significa ancora una stella dipinta il fiato, perciocchè dà il moto alle stelle. Per il fuoco pingevano il fumo che ascende in cielo; per la giustizia usavano molti segni, come un sasso quadro, ed una bilancia; ma il più proprio era di una spada dritta ignuda con la punta di sopra; e di quel fascio di verghe legate con la scure, che portavano i littori davanti ai consoli romani. Fra le cose sacrate a Bacco era l'immagine del cribro, perciocchè siccome questo vuol dire purgazione, così con quello si purgano e mondano tutte le brutture che vi si pongono dentro. Per l'ajuto fecero la ferula, perciocchè con quella vanno e si sostentano i vecchi, e fu sacrata a Bacco. Lo scudo sotto la tutela di Minerva, significava riparo; e con la testa di Medusa in mezzo, sapienza, perciocchè siccome quella faceva diventare gli uomini che la guardavano sassi, così la sapienza ammutisce quelli che non sanno. Per

il parlare frenato pingevano un freno; per la speranza una spica di formento, ovvero una ghirlanda per dimostrarla meglio; e ciò perchè non vi è cosa che apporti più speranza del formento. Per il tempo mostravano un orologio: e con la chiave dipinta podestà di fare e disfare; onde a S. Pietro una chiave si fa d'oro, e l'altra di argento, perchè l'una significa l'assoluzione, e l'altra la penitenza; e gli antichi ancora ne diedero una in mano a Plutone, volendo dire, ch' egli aveva il governo delle anime, le quali poichè sono rinchiuse nell' inferno, non possono più uscire; dimostrava parimenti la chiave fra le arti liberali la grammatica, siccome chiave di tutte le scienze. Ma queste significazioni credo io che siano state tolte dagli effetti, onde furono assegnate le chiavi a Giano, cioè a Noè, come dice Ovidio nei *fasti*, e perciò fu chiamato dall' aprire *Patuleio*, e dal chiudere *Clusio*, rispetto che egli era stato quello che aprì il secol nostro, e chiuse il viver di prima. I regni poi si dimostravano con due corone l'una sopra l'altra, come del cielo empireo, del celeste, e del mortale: e però ad alcuni dei nostri santi si danno. Gl' istromenti ovvero armi che si elessero i Dei, anch' elle sono simboli dei loro effetti. Imperocchè il folgore di Giove denota la forza di Dio; il tridente di Nettuno, il governo e la podestà del mare; la lancia di Marte, la violenza delle parole che feriscono di lontano, e nocciono come d'appresso; il tirso di Bacco, il legame dell' ire e dei furori; la mazza di Ercole, il castigo dei cattivi e dei tiranni; la falce di Saturno, il tempo, ed ancora la morte, perciocchè siccome quella non perdona ad alcun' erba, così questa

non perdona a verun uomo; l'arco, e le saette di Apolline, la veemenza delle cose, per le quali si distruggono le altre; siccome gli ardori del Sole, e l'umidità parimenti, per generare pesti e simili mali, sono denotati per l'arco e le saette, il fine delle quali non è altro che distruggere, ed uccidere. Ma queste istesse in Diana per le selve significano la vita nostra incerta, perciocchè siccome con saetta talvolta crediamo di ferire un animale, e spesso si falla, o che la fiera se ne fugge, così coi nostri pensieri ordiniamo sovente di fare una cosa, e poi ne riesce un' altra, e crediamo volere, e non si può; sicchè per dinotar l'incertezza della vita nostra, ed i fallaci pensieri, io dipingerei sempre queste armi. Lo scudo di Minerva di cristallo significa la sapienza, e mente divina, nella quale non si può risguardare; la siringa del Dio Pane composta di sette canne, accenna la musica, e l'armonia del mondo. Le fiamme di Cupidine sono segno delle punture, passioni, e vampi che si sentono al cuore per desiderare alcuna cosa. Lo specchio di Venere triangolare, la quale è Dea che dà il desiderio e la facilità delle cose, significa la prudenza; perciocchè solo il prudente vede esempio in tutte le azioni di sè stesso, siccome nello specchio si vede l'immagine propria. Ed il caducèo di Mercurio dimostra pace, per la qual ragione tutti gli ambasciatori di pace appresso gli antichi si chiamarono caduceatori, prima che venisse in uso l'olivo per impresa di pace. Il corno di Tritone significa raunanza, perciocchè con quello si congregano i cani alla caccia, siccome esso Dio congrega le acque, i venti, ed i Dei marini. La tromba lunga e ritorta denota moto ed in-

citamento, perciocchè col suo suono si muovono i soldati, ed invitano alla battaglia. La campana significa congregazione, ed ancora segno. Una freccia sola dipinta rappresenta la logica arte liberale, ed è accennata anco da una carta avvolta con quella, perchè punge con le parole sue, discernendo il falso dal vero a guisa di freccia; e con questa perchè non si sa ciò che ella voglia inferire, se non spiega sè medesima, ed a nessuna scienza è concesso penetrare in lei, ma ella penetra e discerne le altre. La figura della croce significa la fede; la volgare colonna significa la fortezza; la base il principio; il capitello il fine; ed il trave sostegno, perchè ad altro non serve. Una facella accesa denota insidia; il freno la ragione; lo stimolo con gli sproni l'indissoluzione; e l'anello riconoscimento. Oltre di ciò si dipingono ed accennano per la borsa chiusa l'avarizia; per l'aperta la liberalità; per la nave viaggio per mare; per l'unione un fascio di legna; per lo studio un libro aperto; per l'ordine, misura, ragione, separazione, o divisione, il compasso; per la maestà il tribunale; per il riposo la sedia; per il sonno il letto; per il dominio Giano, il quale volendosi mostrare dominatore del tutto, portava un picciol bastone in mano, siccome ancora usano i principi; per la principalità la corona circolare, onde nacque poi che i re se ne servirono, ed i capitani vittoriosi come superiori agli altri. E però diverse corone significano diverse principalità; le reti denotano cogliere; la ferrata prigionia; la strada libertà; una corda ed un nodo servitù; un altare apparato religione; un castello sopra un monte nobiltà; una cetra, ovvero arpa gio-

condità; un uccello d'acqua che si bagna, instabilità. Due uccelli che stiano uno verso l'altro con la bocca aperta, denotavano il dubbio; una torre dipinta, fortezza di fare; un carro vuoto senza altro, un uomo senza ragione; due porte, ospitalità; una spada impugnata ignuda, guerra; la palla, il mondo; un ponte oltra l'acque, fatica senza frutto; la lima, rapina che sempre rapisce; la carta bianca, soggezione; la penna da scrivere, notizia; il chiodo, fermezza; il pennello, la pittura; lo scalpello, la scultura; la squadra, l'architettura; la sfera, l'astrologia; la tessera, memoria; il lambicco, l'alchimia; le maschere, la commedia; le carte da giuocare, discordia; una linea, la geometria; il numero, l'aritmetica; un vento che soffia, furore; una veste stracciata, la povertà; una berretta con le piume, leggierezza di mente; la celata, prudenza; un orinal, medicina; e volendo ultimamente rappresentar le leggi, pingevano gl' istromenti con quali si castigano i malfattori per giustizia. Perciocchè si legge che certi popoli ricercarono un filosofo greco, che gli ordinasse alcuna legge, con la quale potessero rettamente vivere, ed egli fece fabbricar diversi istrumenti da punire i malfattori, e postigli in piazza avanti agli occhi loro, disse, avvertite che questa è la legge che io vi dò, e poi tacque. E questo basterà: che chi volesse andar raccogliendo esattamente tutti gl' istromenti e suoi significati, che usavano gli antichi, non vi avrebbe mai fine. E nei libri degli arabi, dei babiloni, e degli egizj se ne tratta abbondantemente, ai quali si potrà ricorrere. E così si potranno comporre i soggetti, le imprese, gli emblemi, i rovesci delle

medaglie, che vanno tutte ad un fine a significar qualche occulto soggetto, siccome anima al corpo, nel quale si vede l'intelligenza dimostrata sotto ad altre forme.

CAPITOLO LXII.

Composizione del pingere, e fare i paesi diversi.

Per certo difficilissima opera è il rappresentare i paesi con l'artificio che si gli ricerca, per il vedere e sfuggimenti suoi, la quale è una grazia particolare data ai pittori; perchè i paesi vogliono essere distinti in tre parti. La prima vuol' essere visibile d'appresso, la seconda più abbagliata, e la terza che quasi si smarrisca affatto e perda in infinito, sì che la seconda si componga in effetto giusta di prospettiva con la prima. Ed a ciò bene esprimere, bisogna avere una grazia particolare, ed un dono divino, perchè per principale che sia uno nel fare le figure, non può acquistare quest' arte se non ha grazia naturale di dimostrarli, come è avvenuto al maggior pittore che sia stato fra i moderni, ed a molti altri eccellenti che sono restati esclusi. Ma quelli che in questa parte hanno avuto eccellenza e grazia, così nei luoghi privati, come nei pubblici, hanno ritrovato diverse vie di farne, come primamente luoghi fetidi, oscuri, sotterranei, religiosi, e funesti, nei quali si rappresentano cimiterj, sepolcri, case inabitate, luoghi spaventevoli e solitarj, spelonche, caverne, piscine, stagni, e simili; luoghi privilegiati, ne' quali si espri-

mono tempj, concistori, tribunali, ginnasj, e scuole; luoghi di fuoco e di sangue, dove sono fornaci, molini, macelli, forche, patiboli; altri chiari e di aria serena, nei quali si rappresentano palazzi, case di principi, pulpiti, teatri, troni, e tutte le cose magnifiche e reali; altri dilettevoli, nei quali sono fonti, prati, orti, mari, rive, bagni, e luoghi dove si balla. Evvi ancora un'altra sorta di paesi, nei quali si esprimono officine, scuole, taverne, piazze di mercanti, affannosi deserti, selve, rupi, sassi, monti, boschi, fossi, acque, fiumi, navi, luoghi popolari, e stufe, o vogliam dire terme. E quello che di queste sorte di paesi avrà cognizione, ne potrà di loro adunare in pratica felicemente in un paese, ed in diversi, secondo che al suo giudicio ordinato parerà.

Il primo che fra gli antichi esprimesse nel far paesi i folgori, i baleni, i mari, ed i tuoni fu Apelle, e fra i moderni italiani è stato Tiziano, che nei paesi ha espresso tutto quello che con tal' arte è possibile a rappresentarsi. Anco molti altri italiani ci sono riusciti, tra i quali fu Raffaello, massime nell'esprimere la tenebrosa notte, il chiaro giorno, e la vaga aurora. Gaudenzio nei sassi, grotte, rupi, monti, e caverne, nell'erbette, e fiori investigati nella sua natural bizzarrìa è stato felicissimo; Giorgione da Castelfranco nel dimostrar sotto le acque chiare il pesce, gli arbori, i frutti, e ciò che egli voleva, con bellissima maniera; i due Dossi (1) nello sfuggimento di boschi

(1) Solamente *Giovanni Battista* fu eccellentissimo ne' paesi e negli ornati, mentre il fratello *Dosso* riuscì a maraviglia nelle figure.

con raggi del sole, che per entro lampeggino; il che fece ancora Lorenzo Lotto bergamasco (1), ed il Bernazzano, che fu raro nel dimostrare oltre le altre cose la minuta arena; e con loro Girolamo Muziano (2),

(1) Con più ragione viene creduto veneziano. Fu allievo di *Giovanni Bellini*, poi si compiacque delle robuste tinte, delle sanguigne carnagioni del *Barbarelli*. Veduta la Lombardìa, ammirò le opere di *Leonardo da Vinci*, dal quale trasse una certa grazia nei volti, ed un soave piegar degli occhi tutto *leonardesco*. In Bergamo, ove già erasi nel 1513 stabilito, eseguì le migliori sue opere che lo collocano tra i grandi pittori veneti, giacchè fu tra i più ingegnosi nel trovare dei partiti per tavole d'altare, scostandosi dalla consueta maniera, introducendovi belle attitudini, contrapposti, e prospettive. Ciò addimostrano le tre belle tavole lasciate a Venezia, il S. Antonino ai SS. Giovanni e Paolo, S. Niccolò ai Carmini, la Madonna con due angioletti a S. Jacopo dall'Orio. Più ancora famosa è la tavola nella chiesa di S. Spirito del S. Gio. Battista che abbraccia un agnellino, e sorride con tanta grazia infantile, e così viva gioja, che meglio non farebbe *Correggio*. Condiscepolo del vecchio *Palma*, gli fu amico e compagno finchè questi visse. Avanzato in età non si tolse dall'operare, ma tali opere dimostrano il declinare degli anni. Nella sua estrema vecchiaja recossi per religioso pensiero nella Marca Anconitana; fatti alcuni lavori a Recanati, e a Loreto, risolse di finire la vita in servigio della Madonna di Loreto, ed abitare quella santa casa, dove eseguite alcune istorie, placidamente s'addormentò nel Signore. Incerto è l'anno della sua morte, ma certamente non prima del 1555.

(2) Nacque nel 1528 ad Acquafredda sul Bresciano, e fu allievo del *Romanino*. Ignoto ancora in patria, venne giovanissimo a Roma, dove fortificatosi nel disegno presso *Taddeo Zuccari*, divenne ben presto uno dei sostegni dell'ottimo gusto. Aveva il colorir veneto, e le vedute dei dintorni romani svilupparono in lui un valoroso paesista, di modo che a Roma non era conosciuto che pel *giovane dai paesetti*. Ciò a lui non bastando, volle attendere anche alla storia, ma nel medesimo tempo riescire. Quindi si diede a studiare con fiera pertinacia, e giunse a tale da radersi il capo, onde non esser tentato di uscire di casa. Dipinse allora la risurrezione di Lazzaro, ora trasferita da S. Maria Maggiore nel palazzo Qui-

Paris Bordone, e Francesco Vicentino, il quale espresse talmente la polvere nell' aria, che veramente chi la vede non la può stimare altro che polve che da' venti sia agitata, e massime sopra certe figure alquanto lontane dall' occhio. La qual prudenza tutti i pittori hanno da osservare, eccetto se non vogliono situar le figure avanti agli occhi senza alcuno sfuggimento della vista. Girolamo Romanino ed il Bassano (1) espressero ec-

rinale, che vista da *Michelangelo*, valse al *Muziano* la stima e la protezione di sì grand'uomo. Le chiese ed i palazzi di Roma contano molti suoi quadri, ricchi spesso di paesetti alla *tizianesca*. Nominato sopraintendente ai lavori del Vaticano, ajutò con la sua solerzia i lavori, e inoltre perfezionò l'arte del musaico, cui egli ridusse all' imitazione perfetta della pittura, additando come ottenere le mezze tinte; e le degradazioni della luce così perfettamente come col pennello. In concorrenza del suo amico *Taddeo Zuccari* dipinse la vigna di Tivoli pel cardinal d'*Este*. Fondò l'accademia di S. Luca, alla quale lasciò parte di tante ricchezze acquistate con sì rari lavori. Ebbe illustri discepoli, tra cui *Cesare Nebbia*. Morì nel 1592 di 64 anni. I suoi disegni d'ordinario fatti con l' inchiostro della China sono belli e finiti; i suoi paesetti si riconoscono ai molti castagni che in essi vi dominano.

(1) *Jacopo da Ponte*, detto il *Bassano* per esser nato a Bassano nel 1510. Fu dal padre suo educato nella pittura, il quale mandollo poi presso *Bonifacio*. Copiò molto ne' primi anni il maestro e *Tiziano*, del quale alcuni lo fanno discepolo, poichè il suo stile ha talvolta analogia col *tizianesco*. La morte del padre lo ricondusse a Bassano, dove si formò uno stile più naturale, semplice, grazioso, che fu seguito poscia da un' intera nazione, i Fiamminghi. La sua prima maniera consiste in una vaga unione di tinte, decisa poi da libere pennellate; la seconda è formata da tocchi semplici, misti, e vivaci, e dati con una tal quale sprezzatura, che da vicino presentano un impasto confuso; da lungi dispiegano una singolare magia di colorito. Egli ha uno stile originale, ama il lume serrato, digrada maestrevolmente la luce, getta pochi lumi sulle figure, ma fieri e gagliardi dov' esse angoleggiano; perciò tenne un sistema di pieghe, naturale in apparenza, pure artificio-

cellentemente gli animali, e sotto l'acqua i ranocchi, e le figure dal mezzo in giù diverse da quelle istesse che stavano di sopra, mostrando la sua tortuosità, e parimenti tutte le altre parti, che ai paesi si convengono. Fu singolare anco il figliuolo di esso Bassano, il quale divinamente espresse i monti, lo splendore, e riflesso della luna nelle acque, e ciò che nei paesi si richiedeva. Aurelio Luini ha benissimo inteso quest'arte, a cui avvenne una volta che visitando Tiziano, e dimandandogli il suo parere circa all' accompagnar col campo gli arbori, oltre molte ragioni che da lui udì dell'abbagliar le frondi col campo, vide un suo mirabile paese che aveva in casa, il qual subito visto stimò Aurelio una cosa empiastrata, ma poi ritiratosi di lontano, gli parve che il sole gli risplendesse dentro, facendo fuggire le strade per questa e quella parte; sì che esso Aurelio ebbe a dire che non aveva veduto mai cosa più rara al mondo per paesi. E però in questi si

so non poco. Egli non ama le belle architetture, ma invece capanne, caldaje, animali, e vaghissimi paesi, come è vaga Bassano sua patria. Era non ricco di fantasia, ripeteva i suoi soggetti, e per ciò li condusse all' ultima perfezione. *Annibale Caracci* visitando il *Bassano*, stese la mano per prendere un libro dipinto in un quadro; il *Tintoretto* desiderava il colorito di *Jacopo*, e tentava di avvicinarvisi; *Paolo veronese* lo pregava di ammaestrare suo figlio *Carletto* nella parte in cui *Jacopo* particolarmente riusciva. Eccellente in fare ritratti, ritrasse *Sebastiano Veniero*, l'*Ariosto*, il *Tasso*, ed altri. Dimorava sempre a Bassano, solo di quando in quando si trasferiva a Venezia coi figli per bene avviarli nell' arte innanzi gli esempj. La sua vita ricordava i suoi argomenti; semplice, buona; dilettavasi della natura, amava la musica, e lontano dalle corti e dalla ambizione, morì ai 13 di febbrajo del 1592. Educò nella pittura i suoi quattro figli.

hanno da far gli arbori principali alti, sì che le figure che gli sono appresso pajano giuste siccome hanno da stare. Il qual' effetto fu dall' istesso Tiziano dimostrato nel grandissimo bosco, dove fu ucciso S. Pietro martire, il qual paese è il più bello che giammai fosse dipinto, ed è in una tavola in Venezia nella chiesa di S. Giovanni e Paolo. Fra i germani alti e bassi, sono stati eccellenti nei paesi Gioacchino di Anversa, e sopra gli altri Enrico Blessio dalla civetta (1), Mattia Cocco (2), e quell' altro della Lepora, Giovanni di Olanda, Francesco Mostraert (3), Pietro Breughel, Giacomo Grim-

(1) *Enrico de Bles*, così chiamato per una ciocca di capelli bianchi sopra la fronte, ebbe in Italia il soprannome di *Civetta*, perchè usava dipingere quest' uccello in ogni suo quadro; nacque a Bovines nel 1480, e quasi senza maestro divenne pittore. Dimorò molti anni in Italia, specialmente a Venezia, dove nel palazzo ducale lasciò una strana pittura, cioè un inferno, che sussiste ancora; in S. Nazzaro di Brescia dipinse la cappella della natività del Redentore. Il suo capolavoro è un merciajuolo addormentato sotto un albero, mentre un branco di scimie s'impadronisce della sua bottega, e n'espone in vendita sull'albero le varie minuterie. Questo artista morì nel 1550.

(2) Forse *Matteo Kock* di Anversa, che venuto giovine in Italia, divenne eccellente paesista, di modo che il fratello *Girolamo* incisore e negoziante di stampe, trasse da' suoi quadri molte incisioni. Fioriva il 1550.

(3) Questo nome va unito con quello di *Egidio* suo fratello gemello, nati in Hulst presso Anversa circa il 1520. Rassomigliavano tra loro in modo, che talvolta l' uno era preso per l' altro. Ammaestrati negli elementi dal padre, questi vedendo i loro progressi, mandò *Egidio* alla scuola di *Giovanni Mandyn*, e *Francesco* a quella di *Enrico de Bles*; e il primo riuscì valente nella figura, il secondo nel paesaggio. D' ordinario lavorarono insieme, facendo uno il paesaggio, l'altro le macchiette; così uniti composero le loro migliori cose, e si acquistarono molta fama, onde nel 1555 furono eletti membri dell' accademia pittorica di Anversa. Ma il povero

mer (1), Luca d'Olanda, Alberto Durero, Giorgio Pens, Hisibil Peum, Giovanni fratello di Enrico di Anversa, Uberto, e molti altri. Sono anco stati alcuni che hanno fatto diverse chimere, e mostri con gli uccelli ed i frutti, come sono stati fra gl' italiani Pietro di Cosmo, Perino del Vaga, il Rosso, l' Udine, ed il Troso; e fra i forestieri Pietro Breughel, Giacomo di Lunghi, Pietro d' Olanda, Israel Metro, ed il buon Martino. Ed in ciò siano sempre avvertiti i pittori, che i germani, e gli altri più eccellenti in questa parte, hanno fatto sempre le figure nel campo più oscuro, siccome nei boschi, cave, e spelonche, acciocchè elle rispondano meglio all' occhio, facendo il campo che non sia mischiato di rosso, nè di verde, ma di color taneto ed oscuro, siccome si usa appresso gli eccellenti pittori ed intelligenti. Se anco si vuol fare una istoria dove siano molte figure, e molta aere e paese,

Francesco di subita morte mancò ancor giovine. *Egidio* solo compose molti quadri d' istoria, due dei quali assai belli vedevansi in Middelburgo. Accusato d' empietà da uno spagnuolo all' inquisizione, prevenne l'accusa, cuoprendo la nudità di un quadro, la sola prova del delatore, poi odiò sempre e ferocemente il governo spagnuolo; fu del resto buon compagnone, d' ingegno faceto, fecondissimo in burle, e morì vecchissimo nel 1605, lasciando ai figli in eredità il mondo, dove, diceva egli, è d'ogni cosa abbastanza, se sappiamo guadagnarla.

(1) Nato circa il 1510, apprese i principj della pittura da *Matteo Kock* e finì la sua educazione presso *Cristiano Queburg*. Egli si allontanò dalla loro maniera per attenersi alla natura; e fece bellissime le lontananze, i cieli leggierissimi. Dipinse i contorni di Anversa, e varii altri paesaggi che talvolta sanno d'un bello ideale. Ai talenti pittorici aggiunse i poetici; era anche buon comico. Nel 1546 fatto membro dell' accademia di Anversa, quivi stette sempre, e quivi morì.

bisogna avvertire di fare il chiaro dell'aria discosto dalle figure, sì che l'aria tinta stia dopo le figure con destrezza e grazia, siccome hanno fatto felicemente quelli che in tal parte hanno disegno e forza di fare. Ed in tali sfuggimenti di paesi fu raro Francesco Pellizzone detto il Basso nell'arte dell'azzimina (1), sottoposta alla pittura, lasciando dietro le altre arti ad essa pittura parimenti sottoposte, come il musaico, le tarsie, il lavorar di commesso (2), le miniature, il tessere le istorie, il niello, lo sgraffio, il ricamo, con le altre arti le quali sono nominate nel quinto libro, trattando della prospettiva, e sua definizione. Nelle quali, diversamente però secondo i loro generi e specie, si dispongono tutte le sorte di paesi accomodati alla pittura sopraddetta.

CAPITOLO LXIII.

Composizione della purità e sincerità dei fanciulli.

Siccome fra tutte le età dell'uomo non è la più gradita nè la più amabile della fanciullezza, come con varie similitudini e metafore, ora di oriente, ora di

(1) Fu uno dei più distinti lavoratori in tal genere che operasse in Milano nel XVI secolo, insieme col *Piatti*, col *Ghinelli*, e con altri.

(2) Propriamente è quel bellissimo lavoro che si fa committendo insieme, con industrioso artifizio, pietre durissime e gioje, per fare apparire figure, animali, frutti, fiori, ed ogni altra cosa, in tavola, in stipetti, e in somiglianti opere.

fiori, or di aprile, ed or di maggio, l'hanno non men propriamente che vagamente accennato i poeti; così in lei non è cosa che più graziosa sia e più leggiadra di quella purità e sincerità, che in tutti gli atti di un tenero pargoletto si vede sempre rilucere. La quale se avviene che il pittore o scultore ingegnoso sappia felicemente esprimere e rappresentare al vivo nelle opere sue, maravigliosa cosa è a dire quant' ornamento, e quanta grazia gli aggiunga. Anzi pare che senza cotale ornamento non possa darsi compita leggiadrìa in alcuna opera, quantunque per altro eccellente e perfetta. Però i migliori ingegni che siano fioriti all' età nostra ne hanno adornato, e quasi come condito la maggior parte delle cose loro. Perchè ne' misteri della passione di nostro Signore hanno fatto fanciulli che piangono la sua morte, ed altri che portano per l'aria le lancie, le corone di spine, e gli altri istromenti di passione. Ed anco ai profeti ed alle sibille hanno usato di porre fanciulli, come si vede nel cielo del giudizio del Bonarroti, e nella Pace di Raffaello.

Hannosi adunque per esempio nelle pitture da rappresentare fanciulli che in segno dell' umiltà tengano l'agnello; altri con la testa di morte; altri intorno alle tombe tenebrose faci accese o spente, piangendo dirottamente; altri con raggi di fuochi e facelle; ed altri con trofei in mano della passione. Nelle istorie più allegre si hanno da introdurre questi bambini, per esempio, con le chiavi papali ed il trono, con le mitre, bolle, ed altre simili imprese di dignità e di trionfo. Oltre di ciò nei cieli sopra le nubi vi vanno putti con sembianti allegri, e sue maniere, ed atti puerili; ma

con ravvolgimenti e scherzi; altri ancora che con le corone in mano stiano in atto di porle in capo alla Vergine, ed altri ad alcuni di loro. Intorno a Cristo ed alla Madre bene stanno ancora questi bambini, con uccelli in mano, viole, cetre, ed altre cose allegre per diletto e piacere del fanciullo Cristo; e così quando egli, e la Madre ancora ascendono al cielo, rappresentandoli in varie e diverse attitudini.

Dove si dipingono bellezze, signorìe, virtù, e massime la Carità, non si debbono omettere i fanciulli, che non solamente per bellezza, ma per ornamento si gli convengono. Nei candelieri e nelle armi parimenti vi hanno da essere fanciulli intorno ai trofei, ed alle spoglie vittoriose con maschere appiccate di animali, come di castroni, leoni, becchi, scimie, aquile, teste pelate di tori, cignali, e con teste di ridenti semidei, come sono satiri, fauni, Sileni, Pani, che vanno coronati d'erbe, fiori, e frutti, secondo la natura loro, involgendoli anco talvolta nei cartocci. Quando si finge che Plutone fura Proserpina, vi si mostra altresì fanciulli che piangono per amor di lei; e così si usa in tutti gli altri rapimenti, ed amori di Dei, mostrandone anco alcuni che saettino ed uccidano i tiranni, ed altri con folgori, ed aste con caducèi, ed imprese degli Dei; e nei trionfi onori e dignità, che tengano corone di alloro, e reali, con motti, imprese, poesìe, insegne ed armi, facendo intorno ai cartocci diversi atti con festoni, e legacci, arpìe, e simili.

Tra gli amori altresì quando il grande Alessandro andò per vedere Rossane, vi erano diversi amoretti intorno, siccome bene espresse il divin Raffaello. E così

quando Marte sta con Venere, vi si dipinge Cupido che si pone l'elmo di Marte in testa, ed altri amori piccioletti che stanno intorno a Venere con pettini, bossoli, vasi, panni, ed altri istromenti di lascivia. Fannosi spesse volte anco i fanciulli che volano coronando i poeti di lauro; oltra di ciò nei fregj, con ordine di musica s'introducono saltando, grillando, e facendo diversi invogli loro. Parimenti intorno alla Luna, con vasi ed idrie che versano acqua. E finalmente intorno alla castità vogliono essere gli amori catenati, spogliati dei turcassi, faretre, ed armi sue, e dati in preda ai puri e casti amori. Ed in questa parte, oltre le altre avvertenze che si vogliono avere, questa ha da essere principale di rappresentar questi fanciulli in atto verisimile e convenevole, e non far come alcuni che gli pongono un gran peso nelle braccia, il che non è possibile che gli possa convenire. E questo dovrà bastare per accennare tutto quello che in ciò si ha da osservare ed avvertire.

CAPITOLO LXIV.

Composizione di ghirlande, arbori, erbe, frutti, fiori, e metalli.

Tutte queste cose, ghirlande, arbori, e ciò che segue, sono tra sè per natura loro composte, siccome in molti libri si può trovare, dai quali brevemente ho tratto tutto quello che poco dopo dirò. E per comin-

ciar dagli arbori dico, che hanno da essere simili, come le frondi, le foglie, e le ghirlande; poichè tutte in questa parte sono una cosa medesima. Ora gli egizj, l'uso dei quali hanno poi seguito i greci ed i romani, siccome ne scrive Apollonio Niliaco, solevano rappresentare l'anno con l'arbore della palma, perciocchè quest'arbore solo, contro la natura degli altri, manda fuori ogni mese nel nascimento della luna un ramo, in modo che l'anno intiero si compiva in dodici rami. E con questa ragione ancora volendo dimostrare un mese solo, dipingevano un ramoscello di palma. Per significare la vittoria di Diana si servivano altresì di un ramo di questa palma, o di una ghirlanda; per significar la vita dipingevano la quercia di Giove; per la mestizia, e per la morte il cipresso di Plutone; per la pace l'olivo di Mercurio, e di Minerva; per la vittoria parimenti dipingevano l'arbore del lauro dedicato ad Apolline, ed ancora per la libertà; con il pino rappresentavano la fraude; col gelso consacrato alla Dea Vesta, la mestizia e la morte; con l'ellera la libidine; e con il pioppo il tempo, attribuito ad Ercole, come dinotatore del tempo. Il fico dato a Silvano era simbolo della memoria; la vite consacrata a Bacco rappresenta noi medesimi, a qual fine siamo prodotti al mondo, ed a che tenuti; il mirto significa la piacevolezza, e perciò fu dato a Venere. Il persico fu attribuito al Dio del silenzio detto Sigalione dai greci, e dagli egizj Arpocrate; la gramigna pingesi per la saldezza, e rinnuovamento, ed è sottoposta a Marte; il pomo granato dimostra espettazion di frutto dalla fede; il nespolo speranza persa; il noc-

ciuolo cattiva lingua; l'olmo sacro a Nettuno è simbolo di ottenere ciò che si vuole; ed il pero di morire. Il pomo cotogno significa dappocaggine; il salice artificio, e destrezza di persuadere; e l'abete è segno di sostener pericolo. L'alno denota sterilità, e l'oleastro altresì; il cerro resistenza, e robustezza; l'idrangea dolore; il ginepro sacro a Giunone, mantenimento e stabilità; il busso, che è sotto la tutela di Vulcano, unione di fortezza; e la mirra pianto, e conservazione. Il nasso ovver tasso dimostra l'uomo di mala qualità; e la noce uno che nuoce, ed è senza amore. Il pino di nuovo consacrato alla Dea degl'inganni significa l'adulatore; il platano quiete; il salce pigrizia; ed il tamerice fragilità. La rovere dedicata ad Ercole dimostra durezza, e fortezza; l'escolo abbondanza e ricchezza; il tiglio per essere incorruttibile sanità. E così tutti gli altri arbori hanno le naturali significazioni loro, e sono in tutela di un Dio, come il pomo di Cerere, il cornaro di Marte, ed il corallo di Mercurio.

E quanto alle ghirlande, seguendo la sapienza di Enore ninfa figlia del fiume Pandase, siccome di signora principale della notizia dell'erbe, l'acanto è simbolo di cingere e legare; l'ambrosia di nutrimento intellettuale; la bettonica di copia di virtù; il cavolo di mancamento; il dittamo di chiudere, e raffrenare; il girasole, per il suo continuo girar dietro al sole, l'obbedienza; l'eringe, di ventura; ed il finocchio, d'inganno. Il germe dipingesi per origine; la ginestra per l'umiltà; l'incenso per l'uomo maschio; la verbena per la castità, e religione; l'ortica per afflizione; il papavero dedicato a Morfeo Dio del sonno, per il sonno; la robbia per la vergogna;

la salvia per la salute, e sanità; ed il basilico per il sospetto, e la gelosìa. La bieta significa amore scortese; la bettonica manifestazione; il draconzio cianciar troppo; l'endivia secreta passione; la lattuga buon principio; la lavanda nettare, e sgombrare; il lentisco l'uomo di rincresciosa conversazione; la lonchite lealtà, ed amor puro; il lino, principio di fraude, ed inganni; la maggiorana accrescimento; il malvavischio tradimento; la malva disgrazia; la menta dolore; l'orecchiara memoria; la pimpinella passione; il petrosello amore amaro; la porcellana andar segreto; il trifoglio allegrezza; il tribolo noja; la savina sconciamento; l'assenzio amaritudine; l'apiastro buono odore; il cardo le virtù; la ruta la frigidità; la cicuta il veleno; la sertula soavità; il timo l'odore; e la bietola l'ampiezza. Il semprevivo dato a Saturno denota il freddo, e l'umidità; la catapuzza il rimedio; la caracia l'ornamento di Priapo, e de' suoi orti; il millefoglie il numero perfetto del cento per la ragion del diece; la cicoria la sanità; il fummosterno la medicina; il cinquefoglie, per il numero la giustizia, ed il matrimonio; la verga del pastore la generazione; la celidonia la vittoria; e la provinca la concordia. La lingua di cane significa rompere il commandamento; la carturea l'arte magica; il melisopelo la grazia: ed ultimamente per concluderlo, nelle sette principali erbe che sono sotto la tutela dei sette governatori del mondo, come scrive Alberto Magno, l'assonopo di Saturno denota l' inimicizia dei demonj, il giusquiamo di Giove, l'amicizia e conservazione ; l'arnaglossa di Marte, il far le male parti e vergognose; la correggiuola del Sole, la generazione; il

pisteron di Venere, l'aumento di desiderio; il calispermo di Mercurio l'eloquenza; ed il chinostate della Luna la purgazione, e chiarezza delle cose.

Quanto ai frutti sottoposti a Pomona, sono simboli delle quattro stagioni dell' anno, perciocchè, le fragole e ciriege di Venere, rappresentano la primavera; la spica di formento di Cerere significa l'estate; le uve di Bacco l'autunno; e le poma granate, ed i nespoli di Pane il canuto inverno. Oltre di ciò l'ambra di Calicut significa soavità; i bozzacchioni l'inutilità, oltre che sono segno di essere bastardo. La galla dimostra leggierezza di mente; le ghiande dinotano antichità; la cipolla fraudolenza; il mellone grossezza d'animo; la pera una cosa vecchia esser robusta; la zucca pazzìa; la lente cecità; l'aglio impedimento; l'articiocco riparo; la castagna nel riccio virtù che non si può trovare, se non si passa per le fatiche e punture; il cece desiderio; il pomo cotogno smemoraggine; la mandorla scoperta lealtà di cuore, e coperta simulazione. Il fagiuolo dimostra l'uomo; il fico significa libidine, ed è sacro a Silvano, ed ai satiri; il formento speranza; il fungo pensier vano; il lupino amaritudine; il cocomero sciocchezza; le more morte assoluta, e le bianche morir di affanni; i nespoli speranza perduta; l'oliva fine di travaglio; il pomo granato gratitudine; la rapa semplicità; e le scalogne sollazzo.

E per venire ai fiori sottoposti alla Dea Flora moglie di Zefiro, e fatta Dea dei fiori non solamente appresso i greci ed i romani, ma anco appresso i sicionj,

dove furono prima trovate le ghirlande da Glicera (1), fatte in giro, in obliquo, ed in circuito acuto per dinanzi di fiori diversi conformi tra sè di colori, e queste furono osservate da Domenico Ghirlandajo (2)

(1) Cortigiana di Sicione, la quale faceva le ghirlande con tanta maestrìa, che a lei ne venne attribuita l'invenzione.

(2) *Domenico Curradi* o *Corradi* nato a Firenze nel 1451: suo padre *Tommaso* era orafo, e fu il primo che mettesse in capo alle fiorentine fanciulle quell' ornamento che si chiamava ghirlanda, onde acquistò il soprannome di *Ghirlandajo*, che pure conservarono i figli. Questa si fu la vera origine del soprannome di *ghirlandajo* dato al *Corradi*, ingannandosi il *Lomazzo* e gli altri che ne attribuiscono la causa al dipinger che costui facea fiori e ghirlande, al qual genere di pittura pare anzi non siasi mai *Domenico* applicato. Studiando l'oreficeria, continuava a disegnare, e ritraeva quanti entravano ed uscivano di bottega; onde fu posto nella scuola di *Alessandro Baldovinetti* ad imparare la pittura ed il mosaico. Le sue prime opere di pennello furono alcune sacre storie nella cappella de' *Vespucci*. A cui successero a S. Croce la storia di S. Paolino, a S. Trinità la storia di S. Francesco, opera con pulitezza e con amore condotta. Chiamato ancora giovane a Roma da *Sisto IV* a dipingere la sua cappella, vi effigiò la risurrezione di Cristo, la vocazione di Pietro e di Andrea. Tornò in patria preceduto da molta fama, ed ebbe a dipingere il coro di S. Maria Novella, opera compiuta in quattro anni, cioè nel 1485, dove dipinse la storia di Cristo; e fu tenuta cosa bellissima per la vivacità dei colori, per la scienza prospettiva, per la schiettezza dei contorni, per la vivezza delle teste, e per varietà d'invenzioni; oltre che ogni figura è quasi sempre un ritratto. Indi lavorò a Lucca in S. Martino, a Pisa nel duomo, e nella badia de' Vallombrosani a Passignano, col fratello *Davide*, il quale, a motivo di *Domenico* trattato male ne' cibi, bastonò uno dei frati. Tornato a Firenze, lavorò pel signore di Carpi, pei *Malatesti* di Rimini, e per *Lorenzo* il Magnifico, il quale lo impiegò a Siena a fare mosaici, secondo la di lui espressione, pitture per la eternità. In questo lavoro ammalò di pestilenza, e in cinque giorni morì di 44 anni nel 1495. Le sue opere sono sparse per tutta Italia, ed oltre le nominate, l'adorazione de' Magi nella galleria di Firen-

in Toscana. Adunque nel primo grado dei fiori è la rosa rossa, la quale rappresenta la primavera sotto la sua Dea, e significa tenerezza di animo; ma la bianca dimostra puro amore; l'incarnata amor lascivo. Il giglio significa castità; la viola bianca principio di purità, e la gialla principio di nobiltà. I colori turchini denotano realtà, i purpurei maestà, i rosoni di color di aranci amore di ricchezze e nobiltà; i fiori violacei di turchino rosso e bianco, principio leale e puro. L'amaranto dimostra mortalità; l'acanto disperazione; il clizia infelicità; il narciso morte; il papavero il morbo dell'uomo; il garofolo desiderio; il gelsomino purità gettata via; le ginestre nobiltà senza ricchezza, e quelli dell'arancio e del cedro purità fruttuosa. Questi e tutti gli altri di qualunque sorta si sia fiori, frutti, erbe, ed arbori, si possono ciascuno da per sè componere, ed insieme sopra ai corpi, dei quali abbiamo trattato di sopra.

Ultimamente circa ai metalli l'oro primo, e più nobile di tutti, del quale si fanno le corone, significa lealtà, libertà, imperio, riposo, contento, allegrezza, dominio, giustizia, divozione, e simili virtù; l'argento, dubbio, timidità, e paura; il rame libidine, lusinghe, inganni, adulazioni, fraudi; il ferro, di cui parimenti si fanno le corone, ira, sdegno, dolore, insolenza, crudeltà, invidia, strage, rapina; e finalmente il piombo

ze, una Nunziata a Milano, un S. Romualdo ai Camaldolesi di Volterra, sono suoi capilavori. Egli primo tolse dai vestiti i fregj d'oro; la prospettiva ed il disegno con lui fecero passi giganteschi; è ricco nelle idee, e nobile nelle forme, fuorchè un pò troppo esile nelle mani e ne' piedi. Ebbe fiorentissima scuola, e grandi discepoli, fra cui *Davide*, e *Benedetto* suoi fratelli, *Bastiano Mainardi*, *Jacopo dell'Indaco*, e, principe di tutti, *Michelangelo*.

ostinazione, rigidezza, melancolìa, eresìa, volontà nascosta, e simili altri vizj, i quali lungo sarebbe annoverare. Molte altre composizioni così naturali, come immaginate e ritrovate da pittori capricciosi sono, che io non ho raccolte in questo libro. Ed oltre di ciò vi sono gli atti del Dio del silenzio, i quali si esprimono con gli atti e gesti del corpo umano, dei quali nei libri di molti savj antichi si potrà trovare. Però metterò fine a questa parte, poichè si è detto a bastanza di quelle composizioni che più bisognano ai pittori, e delle altre sarebbe opra infinita il ragionare. Tratteremo ultimamente della composizione che si ha da imprimere nella immaginazione dei pittori; e come, ed in qual modo essi la debbano esprimere seguendo la vera prudenza; e dopo dei varj affetti del corpo umano descritti dai più rari poeti che siano stati al mondo.

CAPITOLO LXV.

Composizione delle forme nella idea.

Già scaturirono fuori dai più profondi, e più intimi della mente di que' primi antichi le rare ed uniche forme del comporre, le quali furono con maraviglia e stupore tenute dal mondo sino a quella felicissima ed aurea età, alla quale giammai alcun' altra fu pari, che produsse i divini ed immortali pittori e scultori Apelle, Timante, Protogene, Lisippo, Fidia, e Prassitele, alla cui altezza ed eminenza niun altro in alcun' altra età

è potuto giammai aggiungere, così in Grecia, come appo i romani, appresso i quali queste due arti vennero meno per le inondazioni e rovine dei barbari, e cominciarono dopo a risorgere al tempo di Cimabue, e venire al colmo nei tempi del Bonarroti così fattamente, che non è dubbio che da quella età in prima non si siano alquanto cominciate a diminuire. E ciò non per altro se non perchè i professori loro hanno lasciato la detta via degli antichi di concepire, e come a dir comporre nella mente ed idea sua ciò che disegnano di fare, prima che diano di piglio al pennello e scalpello, e lo pongano in opera. La qual cosa primieramente si ha da fare di continuo in solitudine e silenzio, senza chè non è possibile che alcuno possa bene specular giammai, come hanno fatto i più famosi e celebrati in quest' arte, che abbiamo già nominati nel capitolo penultimo del primo libro, ed altrove nel capitolo *della necessità della pratica* abbiamo paragonati ai poeti: ed oltre loro Perino del Vaga, Antonio da Correggio, il Rosso, il Mazzolino, il Sarto, il Luini; e dei germani il singolare Alberto Durero, e Luca d'Olanda, innanzi a tutte le cose solevano concepire nella sua idea la forma di qualunque cosa si proponevano di fare, e prima che si ponessero a voler disegnare, tutta benissimo vederla con la immaginazione. Però ad imitazion di questi, letto prima o pensato che si ha la istoria, o capriccio di quello che si vuol dipingere, conviene averla nella mente così formata e distinta come se ella si vedesse in fatto con gli occhi; e poi con l'ingegno andar considerando lo spazio dove la cosa letta, ovvero immaginata si vuol rap-

presentare, e riuscirà in atto senza offensione alcuna dei riguardanti. E si ha d'avvertire che quivi consiste la principal perfezione dell' opera. Perocchè il perfetto principio non può stare senza la cognizione del suo mezzo e fine. Questa composizione nella idea chiunque averà familiare, sappia certo che non sarà nel numero degl' imprudenti, che vogliono fare, o come si dice, dar moto alle forme immaginate dagli altri; le quali se ancora da loro fossero immaginate, ma non composte nell' idea, tuttavia malamente potrebbero esprimere, siccome ammorbati da quella maledizione, che confonde e leva le forze allo spirito: io dico di quella gran quantità d'invenzioni disegnate sopra le carte poste in istampa, ritrovate modernamente in Germania da Israel Metro, ed in Italia da Andrea Mantegna; le quali son propriamente una confusione degli animi nostri, i quali senza dubbio se fossero privi di questi esempj, più sottilmente investigarebbero, e non risparmiando fatiche produrrebbero da sè sempre alcuna bella invenzione, secondo la natura e genio loro. Nè peraltro stimo io che le opere degli antichi fossero così maravigliose ed eccellenti, come vediamo (lasciando le pitture) in molte reliquie di sculture loro. Il valente pittore adunque sapendo il sentimento delle istorie, ed avendolo composto nella mente, sa poi facilmente, e senza riguardar nelle invenzioni altrui, con le misure e moti convenienti alle nature delle cose esprimerla. Però loderò sempre colui, il quale prima che si accinga all' opera cerca prima di veder nella idea tutto quello che vuol fare. Imperocchè manco offende il giudizio la composizione della mente che non si vede, di

quello che fa la composizione della pratica che si vede, la quale interrompe la cognizione per gli occhi onde si vede. Ed è certo che a coloro che sottili cose immaginano, pare che il non vederle e sentire gli apporti ajuto, non sentendosi offendere dagl' incomodi che gli occhi per gli oggetti, e le orecchie per li suoni apportano. Quindi tutti i valenti pittori, come dissi da principio, hanno avuto questo, di formar prima tutte le cose che volevano fare nella loro idea; per cui più facilmente fare è necessario ad ogni modo fuggire gli strepiti, e massime le occasioni di vedere, perchè non vi è cosa che più tragga l'uomo fuor di proposito, e non lo lasci stare in sè raccolto, degli oggetti. Onde vediamo che quelli che tra romori e strepiti stanno con lo stile e con la penna tempestando sopra le carte, all' ultimo non possono trovare invenzione di alcuna cosa che vogliono fare, nè manco dar moto, come si dice, alle figure immaginate. Leggesi a questo proposito che Omero, Democrito, e Platone da sè stessi si privarono della luce degli occhi per meglio e più sottilmente investigare la natura di quello, che nella sua mente concetto, ed immaginato si avevano.

Or tornando al primiero nostro proposito, io ritrovo ancora, che formata che si ha una cosa nell' idea, la quale si vuol poi disegnare, più facilmente si disegnerà sopra materia che non sia estrema, come sarebbe a dir sopra carta bianchissima, e con istromento che non sia estremamente acuto, come sarebbe penna tinta d'inchiostro; ma sì con penna sottilissima tinta nella sola acquerella, ovver con pietra tedesca e rossa, e sopra la carta tinta: sì che sendovi

poca differenza tra il colore del disegno e la carta, senza confusione per l'oggetto si accenni chetamente tutto ciò che si è concetto nella mente; e poi senza fatica di cervello venendo alla pratica, si vada riportando sopra carte tinte, o bianche, o dove si vuole per farli diligenti e chiari. Di questo modo ho veduto in molti disegni che faceva Leonardo d'invenzioni sopra carte tinte, ed anco bianche, ma poi disegnate e tocche appena col lapis rosso o nero, per non generar confusione nella mente in vedere due colori estremi che insieme contendono, come è il nero inchiostro sopra la carta bianca, sopra la quale disegnava sottilmente e con gran consideratezza il profondo Buonarroti, il quale con inchiostro più scuro andava poi profondando quelle parti, che alla sua grande idea parea che lo ricercassero. Ed in ciò tutti gli eccellenti pittori hanno grillato chi di una foggia, e chi di un' altra con lunga e profonda speculazione, in modo che alcuni, come Raffaello, Polidoro, Gaudenzio, ed altri che lungo sarebbe ricordare, che per il più hanno composto le loro invenzioni sopra carte tinte, ne sono arrivati al colmo, siccome anco nel disegno, ed invenzione. Benchè nè l'invenzione, nè il disegno è però stato occupato in modo che una cosa per ingegnosa e ben disegnata che sia (cosa che ha luogo in ogni professione), considerandola e facendone uno specchio visibile nell' idea, non si possa far meglio, per essere la ragione ed esperienza madre del giudizio. Però chi giudiziosamente vuol procedere nelle opere sue, si formi nella mente la composizione prima, perchè con la velocità dell' intelletto in un subito si suppli-

sce quello che manca, e si toglie ciò che soprabbonda, e tutto si va accomodando con prestezza; e dopo con la pratica la esprime nel modo detto, per esser la pratica serva della scienza, e dell'idea. E chi ciò non osserva, ma solamente segue la pratica, che non però può esser buona senza la scienza, non fa in somma cosa ragionevole, nè degna di esser lodata. E finalmente io concludo seguendo il giudizio naturale, che niuno per gran coloritore che sia, e diligente, ma senza invenzione, e che levi di peso le figure dalle carte ed opere altrui, non si deve chiamar pittore, ma imitatore, anzi distruttor dell' arte, per appagarsi solamente nelle fatiche sue delle invenzioni degli altri, ed aborrire il faticoso studio, che necessariamente convien porre in quest' arte a chiunque aspira a qualche grado di eccellenza, come ho inculcato più e più volte in molti luoghi di questi libri, per esser cosa importantissima. Sicchè ad ogni modo ha da seguire ognuno il grillo delle sue invenzioni, e disporle seguendo gli ordini proporzionati e naturali, lasciando addietro le invenzioni, e bizzarrìe degli altri, o imitandole in modo che le alteri, e facciale parer come süe particolari, ad onore e riputazione della pittura, la quale il tutto vede e contempla, siccome prudente imitatrice della natura.

A questi avvertimenti che ho fin quì raccolto, e sono stati in gran parte di uomini in questa professione nostra singolarissimi, se ne aggiungono alcuni altri che sono parimenti di molto rilievo, e che forse anco in altri luoghi sparsamente ho accennato, ma non possono giammai essere a bastanza ricordati. E fra gli altri giudico che il pittore non dia mai di piglio al

pennello se non quando sente eccitarsi da un natural furore, il quale non è dubbio che così corre ne' pittori come ne' poeti, nè si astringa mai a farlo a comandamento altrui, perchè non è possibile che possa farsi alcun' opera lodevole a dispetto delle Muse, le quali troppo si sdegnano di essere mandate a vettura: E però anco consiglierei che non si dipingesse mai a capriccio e prescritto altrui, se non è più che isforzato il pittore, ma solamente si dipingessero invenzioni sue proprie, il che se osservassero i pittori nostri moderni, non ho dubbio che questa età non potesse anch' ella avere i suoi Parrasii ed Apelli, massime avendo, come ho detto altrove, e dee essere replicato mille volte, la proporzione sempre per così dire negli occhi, ed una perfetta notizia della prospettiva, senza cui ho riferito in alcun luogo di sopra, che solea già dire uno, che il pittore era alla condizione di un dottore che non sappia grammatica. Avvertenza importante ancora è che avendosi a fare o figura o altra cosa già fatta una volta, si muti sempre forma e proporzione, perchè non è possibile mai che servando la medesima proporzione e contorno, si faccia simile alla prima. Nei moti hanno da fuggirsi sempre gli angoli acuti, e le linee rette, perciocchè non seguono la forma serpentinata rappresentata dalla circonferenza e tortuosità della fiamma del fuoco: lodo ancora che non si ponga mai un braccio od altro avanti alla faccia della figura, se non si è astretto a farlo, e massime in alto, dove la faccia ha da volgersi verso il basso, per essere quella che principalmente, e con maggior diletto è riguardata sempre dagli occhi nostri.

E ritornando alle invenzioni, poichè mi sovviene di un' altra cosa che nuoce assai, cioè l'astringersi a dipingere invenzioni proposteci, cioè il prendere e come ritraere le cose già dipinte da altri, io consiglierei che niuno il facesse giammai, perciocchè oltre che si corre un rischio manifesto di essere scòrto per ladro, si pena anco più assai, e con maggior fatica si conduce a fine l'opera; sicchè un pittore mal' intendente e pratico, senza dubbio esprimerà e con maggior prestezza condurrà a fine un concetto suo, che non farà uno versato e pratico che dipinga un ritrovato di altri. Quantunque però sia sempre più degno di lode chi fa le cose sue più accuratamente, sebbene con maggior tempo, che chi le fa con prestezza e male, avendo da porsi avanti agli occhi molte parti che il primo non possiede; onde è scritto di Apelle, che dicendogli talvolta uno che egli aveva fatto in picciolo tempo una gran pittura, gli rispose che ciò ben si vedeva: siccome anco motteggiò una volta Michelangelo il suo Vasari. E per questa parte sono stati celebrati principalmente Raffaello, Polidoro, il Parmigiano, Gaudenzio, ed alcuni veneziani, parte dei quali però usarono le invenzioni con colorimenti ed imitazioni naturali, lasciando addietro il disegno e l'anatomia, che è il proprio fondamento e base delle invenzioni, siccome molti altri se ne ritrovano che così esteriormente fanno le loro invenzioni, e ne disegnano tante che oggimai se ne fanno cartocci da speziali. Perciocchè pochi sono in somma che interiormente penetrino quest' arte, la quale se fosse bene intesa, si conoscerebbe che nelle invenzioni ella ci dà a vedere quanto superi nel piano, non che

la scultura, ma la natura istessa, rilevando le cose per mezzo degli scorti per via prospettiva, sì che in ogni parte si volgono secondo i raggi degli occhi nostri che a loro si ritirano. I quali scorti sono rinchiusi e ristretti in picciolissimi spazj, che poi al nostro vedere appajono grandissimi secondo i naturali, tanto più essendogli dati i suoi lumi ed ombre secondo il vero. Di che ne darò un picciolissimo esempio fra tanti che se ne veggono per il mondo, il quale è un Cristo morto avanti alla madre, con S. Giovanni e la Maddalena dai lati in ginocchio, dove il Cristo sedente tiene le gambe in iscorto fatte con tal' arte, che da qualunque parte si mirano pare che si volgano giustamente agli occhi di chi riguarda. Cosa che la natura non lo può fare per la sua lunghezza, altezza, e larghezza, perchè le gambe naturalmente si variano e cangiano minutamente seguendo il nostro muovere, onde se gli occhi le veggono per fronte, parerà appunto che gli siano opposte di rincontro, e se si volgono e le guardano per fianco chiaro, e che non si vede se non lunghezze di membri, e li piedi guardano altrove, e non all' occhio, onde si può ragionevolmente dire, che per ciò arte più che umana sia la pittura. E questo esempio è in Milano sopra la porta di Santo Sepolcro di mano del nostro Bramantino.

CAPITOLO LXVI.

Di varj affetti umani.

Considerando la cagione onde sia nato quel detto antico, tanta esser la conformità della poesia con la pittura, che quasi nate ad un parto, l'una pittura loquace, e l'altra poesìa mutola si appellarono; e perciò che di rado è che ingegno atto ed inclinato a qual si è l'una di esse, non si stenda e non si compiaccia in gran maniera dell' altra parimenti. Io vengo a conchiudere in fine ciò non d'altronde cagionarsi che dall' essere amendue della natura delle cose, e degli accidenti loro, in quanto è lor dato, studiose imitatrici: questo facendo con tanto valore, parlo de' buoni, e tanta maraviglia altrui, che le cose stesse, le quali di lor natura o molestia, od orrore, o schifiltà porger ci sogliono, con la loro eccellente imitazione non che ciò faccino, ma in quella vece diletto, ed ammirazione grandissima di arrecarci hanno in costume. E per lasciar dall' un de' lati stare le stupende rappresentazioni loro quasi di tutto ciò che può cadere in cognizion de' sensi, e di tanti gesti, ed azioni umane specialmente, non si veggono eglino (che è più difficile) per le costor divine mani espresse le immagini dell' amore, dell' odio, della pietà, dell' ira, del timore, dell' audacia, della vergogna, e finalmente degli altri tutti affetti umani, sì che gareggiando insieme l'un co' pennelli e con la vivacità dei colori, e l'altro con parole scelte e numerose, e co' vaghi concetti, se gli

dimostrano in modo, anzi pur come disse il Petrarca, pingon cantando chiari e veraci, che non più il verso stesso? Ma che più? e d'immenso stupore, mercè di singolare artificio, ci rapiscono e ci trasformano negli stessi moti ed affetti.

Ora per lasciar di ragionare in questo luogo de' pittori, l'opere de' quali sono per lo più esposte agli occhi di tutto il mondo, e venendo ai poeti, mi piace discendendo ad alcuni più illustri esempj venirne alcuna particella raccontando, stimando io questa mia fatica dovere apportar non solo un certo che d'utile e di vago ai lettori; poichè la poesia è come ombra della pittura, e l'ombra non può stare senza il suo corpo, che non è altro che essa pittura, siccome gentilmente lo descrisse Leonardo; e però tanto più verrà anco a parer più dolce il canto, e più soave ed amena l'ombra della poesia, quanto sino ad esso si è fatto conoscere come lucente e vago sia il corpo ond' essa è cagionata, cioè la pittura, ma inoltre agl' istessi o stanchi o fastiditi dall' asprezza de' precetti, e discorsi dall' arte nostra, per sè assai malagevole a trattarsi, per aggradire, non altrimenti che ad afflitto peregrino al mormorìo di limpidissimo fonte, ed all' ombra di un' amenissima verzura riposando ricrearsi. Laonde da' più antichi facendosi, per servare alcun ordine, che di affetti simiglianti hanno cosa alcuna descritto, e di mano in mano scendendo, ne verremo col nostro felicissimo secolo a terminare.

Or per far capo ad Omero, chi è che non vegga in queste parole quell' ineffabil gaudio, che Penelope occupò nel riconoscere il marito dopo venti anni ritornato a lei?

Vigor non ebbe a sostenersi in piedi,
Chiusa restò la voce e la parola,
Tal ebbe in un dolore ed allegrezza,
E fersi ruggiadosi gli occhi suoi.

O pur di Ulisse il figlio.

Così detto baciando il caro figlio,
Le guancie e 'l petto inonda un largo pianto,
Nè men al padre unito il figlio piange,
Sendo ambidue di lagrime digiuni.

O in Virgilio di Andromaca.

Come venir mi scorge forsennata
E meco insieme le trojane squadre,
Già dall' alto miracolo commossa,
Mentre è a mirare intenta divien ghiaccio,
E fredda e tramortita a terra cade,
E a pena dopo un lungo indugio dice.

Ariosto.

Quando apparir Zerbin si vide appresso
La donna che da lui fu amata tanto,
La bella donna che per falso messo
Credea sommersa, e n' ha più volte pianto;
Com' un ghiaccio nel petto gli sia messo,
Sente dentro aggelarsi, e triema alquanto:
Ma tosto il freddo manca, ed in quel loco
Tutto s'avvampa d'amoroso foco. (1)

Ed altrove.

Vede la donna il suo amatore in fronte
E di subito gaudio si scolora;
Poi torna come fiore umido suole
Dopo gran pioggia all' apparir del sole:

(1) *Orlando Furioso, Canto XXIII, st.* 64.

E senza indugio e senza altro rispetto,
Corre al suo caro amante, e il collo abbraccia
E non può trar parola fuor del petto,
Ma di lacrime il sen bagna e la faccia. (1)

Di Bradamante.

Onde il sangue ch' al cor, quando lo morse
Prima il dolor, fu tratto dalla pieta,
A questo annunzio il lasciò solo in guisa,
Che quasi il gaudio ha la donzella uccisa. (2)

Torquato Tasso.

Serenò allora i nubilosi rai
Armida, e sì ridente apparve fuore,
Ch' innamorò di sue bellezze il cielo,
Asciugandosi gli occhi col bel velo. (3)

Ed altrove.

Oh come il volto han lieto, e gli occhi pregni
Di quel piacer che dal cor pieno inonda,
Questi tre primi eletti . . . . (4)

Ma veggiamo ora i ritratti del suo contrario dolore.

Teocrito.

Sopra sanguigni monti Adon si giace,
E lacrimando i vaghi Amor d' intorno,
Dall' auree teste svelti i biondi crini,
Altri il dardo, altri l'arco, e la faretra
Rivolge, altri ti scalza inclito Adone:
Qual versa acqua odorata in vaso d'oro,
E qual la coscia lava, e chi pur l'ali

(1) *Orlando Furioso, Canto XXIII, st.* 67, 68.
(2) *Canto XLVI, st.* 65.
(3) *Gerusalemme Liberata, Canto IV, st.* 84.
(4) *Canto V, st.* 74.

Dibatte per conforto ed aura dagli,
L'alto dolor della lor Dea piangendo.
Che come scôrse quell' acerba piaga,
E la leggiadra gamba sanguinosa;
Sparse le vaghe chiome: eh! caro Adone,
Gridò, rimanti, e l'ultime parole,
E ch' io ti abbracci, e dia gli estremi baci
Attendi, e che tu ancor me abbracci e baci
Di mezzo 'l cor baci vivaci, mentre
Per le mie labra insin nel mezzo all' alma
Il dolcissimo tuo spirto mi scenda;
Dal corpo tuo quel dolce ardor suggendo
Berrò, e dal petto tuo tutto il mio amore:
Or questo bacio almen dolce io ripongo
In te mio ben, giacchè mi lasci, e fuggi
Misero da me lunge ai regni bui.
Dalle candide membra egli spargendo
Il nero sangue, in sul morir. tormenta
La mesta Dea, che mentre ei muor lo bacia,
Livida gli occhi e scolorato il viso.

VIRGILIO.

Udito ciò la suora afflitta e lassa,
E dal subito corso sbigottita
Con l'unghie al viso, e con le palme al petto
Onta facendo, tra le afflitte genti
Passa furiosa, e lei che a morte giva,
Colma d'aspro dolor, per nome chiama.
Condotto insieme è l' infelice Acete
Stanco per lunga età, macchiandos' ora
Co' pugni il petto, ed or con l'unghie il viso,
Ed or gettando a terra il corpo steso.

. . . . *Udito il duolo*,
Rigò di pianto l'una e l'altra gota,
Cui rosor grave un altro foco accese,
Qual se all' indico avorio ostro s'aggiunge,
O a' bianchi gigli le purpuree rose.
Tal sembrò della vergine il bel viso.

Ovidio di Procri.

Mesta era, ma nessuna altra più bella
D'essa in tal guisa mesta esser potea,
E del consorte suo rapito quella
Di desiderio dentro 'l petto ardea.

Di Cerere.

Alla rea nuova attonita divenne
La madre sì, che qual statua rimase
Per lunga pezza, insin che dal dolore
Acerbo spinta fa l'alta pazzìa.

Stazio.

Qual fuor di senno al triste annunzio, diede
Presta credenza l' infelice madre,
Che 'l decor femminil posto da canto,
Lacera il crine e 'l volto, e nuda il petto:
Alla misera diè l'estremo duolo
Forza e vigor nella senile etade.
Quindi afflitte la levan le compagne,
E in camera la portan consolando,
Ove lacera il petto . . . .
. . . . *sta sedendo*
Avendo a schivo ogni conforto e luce:
E ficca gli occhi a terra, e non fa motto,
Di voce priva, e d' intelletto insieme.
Quivi del par cadute attorno il corpo,

A vicenda l'abbracciano, e del pari
Uniscon chiome, lagrime, e lamenti.

Le suore di Eteocle e Polinice.

Stringono or l'uno, or l'altro membro, e al volto
Dan baci, e pendon dall'amato collo.

Argìa moglie di Polinice.

Corre, orribile il viso, e atroce il core,
Nè la può spaventar ciò che ode o 'ncontra,
Che può ridur timore in chi la mira;
Tal per disperazion fatta è sicura.
All' empia fama trassero in tumulto
Le orbate madri, e le infelici mogli
Quasi captive in mezzo il cor ferite,
E in tutte un par sembiante, i capei sciolti,
I sen discinti, e sanguigne le gote
E le braccia, di lagrime gonfiate.

Di Edipo.

Lo scelerato fine udito il padre,
Mostrò fuor d' empj e tenebrosi luoghi
Vivace morte, a cui l'orrido crine,
Di vecchio sangue brutto, e l'empia barba
Parean celare il furioso capo,
E i luoghi tristi d' intercetta luce.

DANTE.

Gli occhi alla terra, e le ciglia avea rase
D'ogni baldanza, e dicea ne' sospiri:
Chi m' ha negate le dolenti case? (1)
Per gli occhi fuori scoppiava lor duolo;
Di quà, di là soccorrìen con le mani,
Quando a' vapori, e quando al caldo suolo. (2)

(1) *Divina Commedia, Inferno, Canto VIII.*
(2) *Inferno, Canto XVII.*

Negli occhi era ciascuna oscura e cava,
Pallida nella faccia, e tanto scema,
Che dall' ossa la pelle s' informava. (1)
Quando mi vide, tutto si distorse,
Soffiando nella barba co' sospiri. (2)

BEMBO.

Sovra il suo sacro ed onorato busto
Cadde grave a sè stesso il padre antico,
Lacero il petto e pien di morte il volto.

ARIOSTO di Ruggiero.

Quivi pensando quanta ingiuria egli abbia
Fatto alla donna, e quanto ingrato e quanto
Isconoscente le sia stato, arrabbia,
Non pur si duole; e se n' affligge tanto,
Che si morde le man, morde le labbia,
Sparge le guance di continuo pianto. (3)

Di Bradamante.

Come a sè ritornar senza il suo amante,
Dopo sì lungo termine, la vede,
Resta pallida e smorta, e sì tremante,
Che non ha forza di tenersi in piede. (4)

Di Orlando.

Rimase al fin con gli occhi e con la mente
Fissi nel sasso, al sasso indifferente.
Fu allora per uscir del sentimento;
Sì tutto in preda del dolor si lassa . . . .
Caduto gli era sopra il petto il mento,

(1) *Divina Commedia, Purgatorio, Canto XXIII.*
(2) *Inferno, Canto XXIII.*
(3) *Orlando Furioso, Canto XLVI, st. 27.*
(4) *Canto XIII, st. 47.*

La fronte priva di baldanza, e bassa;
Nè potè aver (che 'l duol l'occupò tanto)
Alle querele voce, o umore al pianto. (1)
Celar si studia Orlando il duolo; e pure
Quel gli fa forza, e male asconder puollo:
Per lacrime e suspir da bocca e d'occhi
Convien, voglia o non voglia, al fin che scocchi. (2)
Afflitto e stanco al fin cade nell' erba,
E ficca gli occhi al cielo, e non fa motto. (3)

D' Isabella.

Sopra il sanguigno corpo s'abbandona,
E di copiose lacrime lo bagna;
E stride sì, ch' intorno ne risuona
A molte miglia il bosco e la campagna.
Nè alle guancie nè al petto si perdona,
Che l'uno e l'altro non percuota e fragna;
E straccia a torto l'auree crespe chiome,
Chiamando sempre in van l'amato nome. (4)

Di Giocondo.

Con fronte crespa e con gonfiate labbia
Sta l' infelice, e sol la terra guata. (5)

Di Orlando.

Tener non potè il conte asciutto il viso
Quando abbracciò Rinaldo, e che narrolli
Che gli era stato Brandimarte ucciso,
Che tanta fede e tanto amor portolli. (6)

(5) *Orlando Furioso, Canto XXIII, st.* 111. 112.
(2) *Canto sud., st.* 121.
(3) *Canto sud., st.* 132.
(4) *Canto XXIV, st.* 86.
(5) *Canto XXVIII, st.* 25.
(6) *Canto XLIII, st* 152.

Di Fiordiligi.

Tosto ch' entraro, e ch' ella loro il viso
Vide di gaudio in tal vittoria privo,
Senz' altro annunzio sa, senz' altro avviso,
Che Brandimarte suo non è più vivo.
Di ciò le resta il cor così conquiso,
E così gli occhi hanno la luce a schivo,
E così ogn' altro senso se le serra,
Che come morta andar si lascia in terra. (1)

Il resto dei versi che dopo seguono, sono stati già recitati nel libro dei moti. (2)

Di Orlando.

Orlando, fatto al corpo più vicino,
Senza parlar stette a mirarlo alquanto,
Pallido, come côlto al matutino
È da sera il ligustro o il molle acanto;
E dopo un gran sospir, tenendo fisse
Sempre le luci in lui, così gli disse. (3)
Poi seguìa Orlando, e ad or ad or suffusi
Di lacrime avea gli occhi e rossi e mesti. (4)

Di Gabrina.

La donna vecchia, amica a' malandrini,
Poi che restar tutti li vide estinti,
Fuggì piangendo, e con le mani a' crini,
Per selve e boscherecci labirinti. (5)

(1) *Orlando Furioso, Canto XLIII, st.* 157.
(2) Vedi *Vol. I, pag.* 231.
(3) *Orl. Fur., Canto XLIII, st.* 169.
(4) *Canto sud., st.* 179.
(5) *Canto XIII, st.* 42.

D' Isabella.

Come che in viso pallida e smarrita
Sia la donzella, ed abbia i crini inconti,
E facciano i sospir continua uscita
Del petto acceso, e gli occhi sien duo fonti;
Ed altri testimoni d'una vita
Misera e grave in lei si veggan pronti;
Tanto però di bello anco le avanza,
Che con le Grazie Amor vi può aver stanza. (1)

Di Bradamante.

Prese la carta Bradamante, e lesse ....
Le lacrime vietar, che su vi sparse,
Che con sospiri ardenti ella non l'arse. (2)

Ed altrove.

Come ode Alceste ch' io vo a ritrovarlo,
Mi viene incontra pallido e tremante:
Di vinto e di prigione, e riguardarlo,
Più che di vincitore, have sembiante ....
Mi cadde a' piedi, e supplicommi assai,
Che col coltel che si levò da canto
(E volea in ogni modo ch' io 'l pigliassi)
Di tanto fallo suo mi vendicassi. (3)

Di Sacripante.

Sopra l'un braccio a riposar le gote;
Ed in un gran pensier tanto penètra,
Che par cangiato in insensibil pietra. (4)

(1) *Orlando Furioso, Canto XXVIII, st.* 97.
(2) *Canto XXX, st.* 78. 79.
(3) *Canto XXXIV, st.* 25. 30.
(4) *Canto I, st.* 39.

Ed altrove.

Ed avea gli occhi molli e 'l viso basso,
E si mostrava addolorato e lasso. (1)

Di Ginevra.

Ginevra, sbigottita e in viso smorta,
Rimase a quello annunzio mezza morta.
Oh Dio! che disse e fece poi che sola
Si ritrovò nel suo fidato letto!
Percosse il seno, e si stracciò la stola,
E fece all' aureo crin danno e dispetto. (2)

D' Isabella.

La vergine a fatica gli rispose,
Interrotta da fervidi singhiozzi,
Che dai coralli e da le preziose
Perle uscir fanno i dolci accenti mozzi.
Le lacrime scendean tra gigli e rose,
Là dove avvien ch' alcuna se n'inghiozzi. (3)

Virgilio di Laocoonte.

. . . . *Egli com' era*
D'atro sangue, di bava e di veleno
Le bende e 'l volto asperso, i tristi nodi
Disgroppar con le man tentava indarno,
E d'orribili strida il ciel feriva. (4)

Il Sadoleto del medesimo.

Volgonsi in lunghi giri i serpi ardenti,
E in spessi nodi cingono i tre corpi,
Nè pôn soffrir gl' occhi mirar la pena

(1) *Orlando Furioso, Canto II, st.* 35.
(2) *Canto V. st.* 59. 60.
(3) *Canto XII, st.* 94.
(4) *Eneide, libro II,* traduzione di *A. Caro.*

E 'l caso orrendo; ed ecco acceso e fiero
Strigne un d'essi Laoconte d'ogn' intorno,
E 'l ventre fêr col velenoso morso:
L'avviticchiato corpo si ritira,
E le membra distorte, e 'l fianco incurvo
Addietro gir per la ferita scorgi.
Ei dall' alto duol spinto, e dallo strazio
Stride a gran voce, e i denti empj disciorsi
Tenta a gran forza, e scherme con la mano
Dal biscio il tergo, e tutti intesi i nervi,
E in van l'estremo fato di sua possa
Al furor cede, e della piaga geme.
E 'l serpe col girar frequente riede
Sdrucciolosо a legar l'infime parti
Onde gonfia la gamba, e i vital membri
Pel combattuto polso eccedon molto,
E son le vene d'atro sangue colme.
Nè men l'orribil forza è a' figli cruda,
Che rabbiosa catena gli ange, e straccia
Le miserabil membra; e già dell' uno
Lacerò il petto sanguinoso, al padre
Ch' aita chiede in fioca e flebil voce,
Co' varj aspri vincigli s'imprigiona:
Intanto l'altro ancor che s'apparecchia
Con l'appressato piè sciogliér la coda,
Del miser padre l'infelice aspetto
Tutto ripien d'orror fiso contempla;
E che 'l gran pianto non si sparga fuore,
Racchiude il varco un reo timor gelato.

Il Tasso di Armida.

Che stassi in sè romita e sospirosa:

Fra sè co' suoi pensier par che favelle.
Su la candida man la guancia posa,
E china a terra le amorose stelle.
Non sa se pianga o no: ben può vederle
Umidi gli occhi, e gravidi di perle. (1)

Di Arsete.

Ma tutti gli occhi Arsete in sè rivolve,
Miserabil di gemito e d'aspetto.
Ei, come gli altri, in lagrime non solve
Il duol, che troppo è d'indurato affetto;
Ma i bianchi crini suoi d'immonda polve
Si sparge e brutta, e fiede il volto e 'l petto. (2)

Di Tancredi.

Come l'alma gentile uscita ei vede,
Rallenta quel vigor ch' avea raccolto;
E l'imperio di sè libero cede
Al duol già fatto impetuoso e stolto,
Ch' al cor si stringe, e, chiusa in breve sede
La vita, empie di morte i sensi e 'l volto.
Già simile all' estinto il vivo langue,
Al colore, al silenzio, agli atti, al sangue. (3)

Arsete a Clorinda.

Piangendo a me ti porse, e mi commise
Ch' io lontana a nutrir ti conducessi.
Chi può dire il suo affanno, e in quante guise
Lagnossi, e raddoppiò gli ultimi amplessi?

(1) *Gerusalemme liberata. Canto XIX, st.* 67.
(2) *Canto XII, st.* 101.
(3) *Canto sud. st.* 70.

Bagnò i baci di pianto, e fur divise
Le sue querele dai singulti spessi. (1)

E poco più giù.

Quì tacque; e 'l cor le si rinchiuse e strinse,
E di pallida morte si dipinse. (2)

Di Erminia.

Anima bella, se quinci entro gire,
S'odi il mio pianto, alle mie voglie audaci,
Perdona il furto e 'l temerario ardire:
Delle pallide labbra i freddi baci,
Che più caldi sperai, vuò pur rapire:
Parte torrò di sue ragioni a morte,
Baciando queste labbra esangui e smorte,
Pietosa bocca, che solevi in vita
Consolar il mio duol di tue parole,
Lecito sia ch' anzi la mia partita
D'alcun tuo caro bacio io mi console . . .
Lecito sia ch' ora ti stringa, e poi
Versi lo spirto mio fra i labbri tuoi. (3)

Ora passiamo alla paura.

Teocrito.

Nè pria correre a me veloce il vidi,
Ch' io ghiaccio mi divenni, e dalla fronte
Mi scorse un largo umor simile a brina;
Restò la lingua, e la parola fissa,
Pallida qual di marmo, e gli occhi bassi.

Virgilio.

Per le stanze ulular s'odon le donne,

(1) *Gerusalemme liberata, Canto XII, st.* 26.
(2) *Canto sud., st.* 28.
(3) *Canto XIX, st.* 107. 108.

Che si graffian piangendo, e 'n suono afflitto,
Ne van le strida insin all' auree stelle . . .
Le timide dogliose, antiche madri
Scorrendo gli ampj tetti, or quinci or quindi
S'abbraccian strette, e dan baci alle porte . . .
Quì stava Ecuba, e quì corron veloci
Le figlie indarno al sacro altar d'intorno,
Ristrette insieme come le colombe
Frettolose sen vanno a' tempi oscuri,
Le imagini abbracciando degli Dei.

Di Enea.

Or per aspri diserti, e inculti luoghi
N'andiamo insieme, ed io cui poco innanzi
Punto non mosse l'avventar dell' armi
Ne' greci a schiere armati, or d'ogni vento,
D'ogni picciol rumor sospeso tremo:
Tal de' miei cari . . . .

Ovidio.

Alla balia che intese, un timor freddo
Scorse per l'ossa, e s'arricciar le chiome.

Di Leucotoe.

Ardo per te, Febo le disse, ed ella
E rocca e fuso a piei lasciò cadersi,
E quel timor grazia e beltà le accrebbe.

Di Europa.

Già rimirar l'abbandonata terra,
E chiamar le compagne si vedea,
E timida dall' onde accor le piante.

Stazio.

Già la città di fuga e stridi è piena,
Che innanzi agli occhi hanno già il foco e 'l ferro,

Che 'l timor gli appresenta; e case e tempj
E statue e altar mal grati inonda il pianto,
Che tema è uguale in disuguale etade:
Se la senil brama morir, la verde
Fra paura ed ardir vive in tra due,
E 'l ciel percuoton feminil lamenti.
Piangono i figli a quai cagione è ignota,
Solo attoniti al pianto delle madri.

PONTANO di Europa.

Il velo aurato risplendea pel mare,
Che va radendo il bel candido piede,
Ch' ella solleva, e in sè timida tragge.
L'aura intanto facea lascivo assalto
Al vago petto, e alle mammelle acerbe;
E mentre o sale o scende il monton d'onda,
L'infelice divien di color mille,
E a chiome sparse le Nereidi invoca,
Che s'ha lor Deità possanza alcuna,
O se pietà può in lor quant' ella suole,
Acquetin l'onde, e a lei porghino aita.

ARIOSTO di Ferraù.

All' apparir che fece all' improvviso
Dell' acqua l'ombra, ogni pelo arricciosse,
E scolorosse al Saracino il viso;
La voce, ch' era per uscir, fermosse. (1)

Di Angelica.

Per tirar briglia, non gli può dar volta:
Più e più sempre quel si caccia in alto.
Ella tenea la vesta in su raccolta

(1) *Orlando Furioso, Canto I, st.* 29.

Per non bagnarla, e traea i piedi in alto.
Per le spalle la chioma iva disciolta,
E l'aura le facea lascivo assalto.
Stavano cheti tutti i maggior venti,
Forse a tanta beltà col mare attenti.
Ella volgea i begli occhi a terra in vano,
Che bagnavan di pianto il viso e 'l seno . . . .
Quando si vide sola in quel deserto,
Che a riguardarlo sol mettea paura,
Ne l'ora che nel mar Febo coperto
L'aria e la terra avea lasciata oscura;
Fermossi in atto ch' avria fatto incerto
Chïunque avesse vista sua figura,
S'ella era donna sensitiva e vera,
O sasso colorito in tal maniera.
Stupida e fissa ne la incerta sabbia,
Coi capelli disciolti e rabbuffati,
Con le man giunte, e con l'immote labbia,
I languidi occhi al ciel tenea levati;
Come accusando il gran Motor, che l'abbia
Tutti inclinati nel suo danno i fati.
Immota e come attonita stè alquanto;
Poi sciolse al duol la lingua, e gli occhi al pianto.(1)

Ed altrove.

Il mover delle frondi e di verzure,
Che di cerri sentìa, d'olmi, e di faggi,
Fatto le avea con subite paure
Trovar di quà e di là strani viaggi;
Ch' ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
Temea Rinaldo aver sempre alle spalle. (2)

(1) *Orlando Furioso, Canto VIII, st.* 36. 37. 38. 39.
(2) *Canto I, st.* 33.

Di Polinesso.

Sta Polinesso con la faccia mesta,
Col cor tremante e con pallida guancia. (1)

Ed in altro loco.

Suonar per gli alti e spaziosi tetti
S'odono gridi e femminil lamenti:
L'afflitte donne, percuotendo i petti,
Corron per casa pallide e dolenti;
E abbraccian gli usci e i geniali letti,
Che tosto hanno a lasciare a strane genti. (2)

Ed altrove.

A lui venne un scudier pallido in volto,
Che non poteva trar del petto il fiato.
Ahime! signor, ahime! replica molto,
Prima ch' abbia a dir altro incominciato:
Oggi il romano imperio, oggi è sepolto. (3)

Altrove.

Ancora la codarda e trista mente
Ne la pallida faccia era scolpita;
Ancor per la paura che avuta hanno,
Pallidi, muti, ed insensati vanno. (4)

Di Doralice.

Il pianto, come un rivo che succede
Di viva vena, nel bel sen cadea;
E nel bel viso si vedea che insieme,
Dell' altrui mal si duole, e del suo teme. (5)

(1) *Orlando Furioso, Canto V, st.* 88.
(2) *Canto XVII, st.* 13.
(3) *Canto XVI, st.* 86.
(4) *Canto XIV, st.* 35.
(5) *Canto sud., st.* 50

Ed in altro loco.

Quando fu noto il saracino atroce
All' arme istrane, alla scagliosa pelle,
Là dove i vecchi e 'l popol men feroce
Tendean l'orecchie a tutte le novelle,
Levossi un pianto, un grido, un' alta voce,
Con un batter di man ch' andò alle stelle;
E chi potè fuggir non vi rimase,
Per serrarsi ne' templi e ne le case. (1)

Ed altrove.

Donne e donzelle con pallida faccia
Timide a guisa di colombe stanno. (2)
A riguardare adunque la battaglia
Con mesto viso e cor trepido stassi. (3)

Di Ruggiero.

Non fu in terra sì tosto, che risorse,
Via più che d'ira, di vergogna pieno;
Però che a Bradamante gli occhi torse,
E turbar vide il bel viso sereno.
Ella al cader di lui rimase in forse,
E fu la vita sua per venir meno. (4)

ALAMANNI.

Or chi vedesse li divoti intorno,
Gli infermi vecchierei, le stanche madri
Discinti e scalzi andar la notte e 'l giorno,
Fra mille volti pallidi e leggiadri,
D'un giovin stuol neglettamente adorno

(1) *Orlando Furioso, Canto XVI, st.* 21.
(2) *Canto XLVI, st.* 111.
(3) *Canto sud., st.* 115.
(4) *Canto sud., st.* 125.

Tra i fratelli, i congiunti, e i giusti padri
Di fanciulli, e donzelle a crine sciolto
Di lacrime, e sospiri, e doglia in volto. (1)

TASSO.

Mentre a ciò pur ripensa, un messo appare
Polveroso, anelante, in vista afflitto,
In atto d'uom ch' altrui novelle amare
Porti, e mostri il dolore in fronte scritto. (2)

Di Sofronia.

Presa è la bella donna: e incrudelito
Il re la danna entro un incendio a morte.
Già 'l velo e 'l casto manto è a lei rapito;
Stringon le molli braccia aspre ritorte.
Ella si tace; e in lei non sbigottito,
Ma pur commosso alquanto è 'l petto forte;
E smarrisce il bel volto in un colore
Che non è pallidezza, ma candore. (3)

Ed altrove.

I semplici fanciulli, e i vecchi inermi,
E 'l vulgo delle donne sbigottite,
Che non sanno ferir, nè fare schermi,
Traean supplici e mesti alle meschite:
Gli altri, di membra e d'animo più fermi,
Già frettolosi l'arme avean rapite:
Accorre altri alle porte, altri alle mura:
Il re va intorno, e 'l tutto vede e cura. (4)

(1) *Girone il cortese. Canto I, st.* 50.
(2) *Gerusalemme liberata, Canto V, st* 86.
(3) *Canto II, st.* 26.
(4) *Canto III, st.* 11.

Ed in altro loco.

Ogni cosa di strage era già pieno:
Vedeansi in mucchi e in monti i corpi avvolti.
Là i feriti su i morti, e quì giaciéno
Sotto morti insepolti egri sepolti.
Fuggìan, premendo i pargoletti al seno,
Le mesti madri co' capegli sciolti;
E 'l predator, di spoglie e di rapine
Carco, stringea le vergini nel crine. (1)

Ancorchè la gelosìa, da qualcuno figliuola di amore potesse giudicarsi, come che meglio fosse accoppiata seco, tuttavia essendo ella per mio avviso uscita piuttosto di Cerbero, e di Tisifone, che da padre sì dolce e sì divino; e per essere anch' ella una specie di timore, e pestifera oltre modo, l' ho rilegata fra questo tristo e doloroso affetto.

Ariosto.

Mill' occhi in capo avea senza palpèbre;
Non può serrarli, e non credo che dorma:
Non men che gli occhi, avea l'orecchie crebre;
Avea, in loco di crin, serpi a gran torma....
Un fiero e maggior serpe ha per la coda,
Che pel petto si gira, e che l'annoda. (2)
Ove rode sè stesso e si manuca,
E da mille occhi versa il pianto eterno. (3)

Di Rinaldo.

Non ha poter d'una risposta sola;
Triema il cor dentro, e trieman fuor le labbia;

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto XIX, st. 30.*
(2) *Orlando Furioso, Canto XLII, st. 47.*
(3) *Canto sud., st. 58.*

Non può la lingua disnodar parola;
La bocca ha amara, e par che tosco v'abbia ....
Dopo gran pianto e gran rammaricarsi,
Verso Levante fa pensier tornarsi. (1)

Di Ariodante.

Resta smarrito Arïodante a questo,
E per l'ossa un tremor freddo gli scorre ....
Con cor trafitto e con pallida faccia,
E con voce tremante e bocca amara. (2)

Il Tasso.

D'incerto cor, di gelosìa dan segni
Gli altri, il cui nome avvien che l'urna asconda;
E dalla bocca pendon di colui
Che spiega i brevi, e legge i nomi altrui. (3)

Segue in ordine la nutrice sua l'invidia.

Ovidio.

Come da lei la Dea fu vista tutta
Ornata d'armi e insieme di bellezza;
Pianse, e dal divin volto fu condutta
A dar sospiri fuor com' era avvezza:
La faccia tien pallida oscura e brutta,
E 'l corpo attenuato per magrezza:
Non mai dritto alcun mira, e 'l dent' ha infetto
Di ruggine, e di fiel verdiccio il petto.
La lingua è sparsa di attoscata spuma;
Nè ride mai se non dell' altrui danno,
Il sonno essa goder mai non costuma,
Punta da cure che svegliate stanno,

(1) *Orlando Furioso, Canto XLII, st.* 47.
(2) *Canto V, st.* 40. 41.
(3) *Gerusalemme Liberata, Canto V, st.* 74.

Degl' altri vede il bene e si consuma
Per tal vista, e' ne piglia eterno affanno,
E molestata, e intanto altri molesta,
E la pena e 'l supplicio in lei si resta . . . .
Ora i suoi semirosi aspi serpenti
Lascia, e vanne alla Dea con passi lenti.

Di Rinieri.

Qual di cigno la piuma eran di Jola
Pure le guancie, e più che avorio molli.
Scherzava egli col capro a piè de' colli
Quando un bacio Licota ebbro ne invola:
Ebbro d'amor che al giovinetto vola
Negl' occhi di ferir mai non satolli.
Rise Licota e disse, altro non volli
Dalla tua luce de' begl' occhi sola.
Tinse l'ostro la neve, umidi i rai
Si fér di sdegno, onde il pastor che ardea,
Ogni suo dolce ben volse in amaro;
E a quell' altier di sua beltà dicea,
Baci da te non sia chi colga mai,
Poichè a me questo sol costa sì caro.

Ma non lasciamo lo sdegno della primiera compagno eterno.

Virgilio di Didone.

Ella, mentre dicea, crucciata e torva
Lo rimirava, e volgea gli occhi intorno
Senza far motto. Al fin, da sdegno vinta,
Così proruppe: Tu, perfido, tu
Sei di Venere nato? Tu del sangue
Di Dardano? Non già; . . . . (1)

(1) *Eneide, libro IV*, traduzione di *A. Caro.*

Tasso di Armida.

Tre volte alzò le luci, e tre chinolle
Dal caro oggetto; e rimirar nol volle.
E con man languidetta il forte braccio,
Ch' era sostegno suo, schiva respinse: . . .
Parlando incominciò di spander fiumi,
Senza mai dirizzargli al volto i lumi. (1)

Di Gernando.

Al suon di queste voci arde lo sdegno,
E cresce in lui, quasi commossa face;
Nè capendo nel cor gonfiato e pregno,
Per gli occhi n'esce, e per la lingua audace. (2)

Di Armida.

Quì tacque; e parve ch' un regale sdegno
E generoso l'accendesse in vista;
E 'l piè volgendo, di partir fea segno,
Tutta negli atti dispettosa e trista.
Il pianto si spargea senza ritegno,
Com' ira suol produrlo a dolor mista;
E le nascenti lagrime a vederle
Erano a' rai del sol cristallo e perle. (3)

Di Rinaldo.

Sorrise allor Rinaldo; e con un volto
In cui tra 'l riso lampeggiò lo sdegno. (4)

Ed altrove.

Ma fra lo sdegno, onde la fronte è carca,
Pur anco un raggio di pietà riluce:

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto XX, st.* 129, 130.
(2) *Canto V, st.* 23.
(3) *Canto IV, st.* 74.
(4) *Canto V, st.* 42.

Sì ch' altri teme ben, ma non dispera;
E più s'invoglia, quanto appar più altera. (1)

Di Armida.

Venìa sublime in un gran carro assisa,
Succinta in gonna, e faretrata arciera:
E mescolato il novo sdegno in guisa
Col natìo dolce in quel bel volto s'era,
Che vigor dàlle; e cruda ed acerbetta
Par che minacci, e minacciando alletta. (2)

Ed altrove.

Si volse Armida, e 'l rimirò improvviso;
Chè nol sentì quando da prima ei venne,
Alzò le strida; e dell' amato viso
Torse le luci disdegnosa, e svenne. (3)

Omero di Achille.

Gettando spuma intorno della bocca,
Gli ardeano gl' occhi arribilmente fieri,
E 'l batter dente a dente s'udia lunge.

Teocrito.

Si accese qual' offeso, e turbò in modo,
Che asciutti i labri avea, pallido il viso,
E non qual dianzi d'un color rosato;
E i lumi d'amor seggio, or torvi e ardenti,
Minaccian strazj e morte a chi gli mira,
Di crudeltà, d'ira, e di sdegno armati.

Virgilio di Ecuba.

Vide di Polidoro il corpo spento;
E scôrse l'alte piaghe: oh caso orrendo!

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto IV, st.* 89.
(2) *Canto XVII, st.* 33.
(3) *Canto XX, st.* 128.

Fatte da tracii rei ferri taglienti.
Se allor le donne frigie alto gridaro,
Lei muta fe' la doglia acerba e fella,
E alle parole voce, umore al pianto
Tolse quel duol ch' entro la rode e strugge.
Qual duro sasso i membri si formaro,
E gli occhi or fitti nella terra, or volti
Col guardo bieco all' inimico cielo:
Or del morto figliuol mira il bel viso,
Or l'aspre piaghe, anzi pur sempre quasi
Sol quelle; e d'ira e di furor s'accende
Di far di quel tiranno aspra vendetta.

Di Corebo.

Ecco Cassandra vergine ancor figlia
Del buon re Priamo, co' capegli sparsi
Strascinata dal tempio e luoghi sacri
Di Minerva, che alzando gl' occhi indarno,
Gl' occhi infiammati al ciel, che in duri lacci
Avvolte avea le man tenere e pure.
Acceso d'ira e di pietà Corebo,
Non potè sofferir tal vista, e in mezzo
Si lanciò delle schiere de' nimici,
Senza punto curar di vita o morte.

Di Didone.

Ma Dido spaventosa, e fatta fiera
Per l'imprese crudei, volgendo attorno
Le sanguinose luci, e le tremanti
Guancie dipinte di assai macchie oscure,
E pallida di già per l'empia morte
Ch' ella a patire avea, veloce passa,
E colma di furor subito poggia

Sull' alto rogo, e la trojana spada
Del fodero sottragge, poi che quivi
Si vide avanti le trojane spoglie . . . .

Ovidio Di Giunone.

La prende con gran rabbia ne' capelli,
Ed a terra la spinge, e tira e straccia,
Quell' alza gli occhi lacrimosi e belli,
E supplice ver lei stende le braccia.

Della Madre di Meleagro.

Ben quattro volte per lo sdegno volle
Ardere il ramo degli estremi omèi,
E quattro mitigò quel pensier folle.
Pugnan la madre e la sorella in lei,
E duo nomi diversi un petto molle
Sospingono a pensieri or buoni or rei;
Spesso all' error pensando impallidiva,
Spesso ira ardente gli occhi le arrossiva:
Di non so che crudele or era tinto
Il volto, e quale a chi minaccia, ardente,
Ed or parea d'alta pietà dipinto . . . .

Stazio.

S'alza Tidèo e si fa incontro, pazzo
Non men che d'ira di letizia, avendo
Scôrto quel volto pien di morte, e gli occhi
Raccolti, in cui sè stesso raffigura;
E poscia ch' egli ha tronco il capo ostile,
Sostenendol con man, pur tepido anco,
Intento il mira, e in rimirarlo gode
Quegli occhi oscuri, e in terra ancor tremanti:
Poi datogli di morso indegnamente,
Gusta in morendo di succiar quel sangue.

Di Eteocle e Polinice.

Fanno da disperati la battaglia,
Sol ira ed odio, non riguardo o schermo
Ponendo in opra, e sotto gl' occhi . . . .
Ardenti cercan pur l'odiato volto:
Già già manca il terren, già son sì presso,
Che a mezza spada vengono alle presa,
Di rabbia ambi fremendo, qual se suono
Di trombe orrendo pur gli accenda all' armi.

Della Madre.

Ove rivolgi minaccioso il volto?
E perchè sì in un punto si dilegua,
E poi si sparge per le guancie il sangue:
Empio? e ti stai fra denti mormorando.

Dante.

Caron dimonio, con occhi di bragia
Loro accennando, tutte le raccoglie;
Batte col remo qualunque s'adagia . . . .
Quinci fur quete le lanose gote
Al nocchier della livida palude,
Che 'ntorno agli occhi avea di fiamme ruote. (1)

Ariosto di Gradasso.

Così scornato, di vergogna e d'ira
Nel viso avvampa, e par che getti fuoco;
E più l'affligge il caso e lo martira,
Poi che gli accade in sì palese loco
Bramoso di vendetta si ritira,
A trar la scimitarra, a dietro un poco. (2)

(1) *Divina Commedia, Inferno, Canto III.*
(2) *Orlando Furioso, Canto XXVII, st. 64.*

Di Gabrina.

E parea, così ornata, una bertuccia,
Quando per muover riso alcun vestilla;
Ed or più brutta par che si corruccia,
E che dagli occhi l'ira le sfavilla. (1)

Di Bradamante.

Sorrise alquanto, ma d'un riso acerbo,
Che fece d'ira, più che d'altro, segno. (2)

Di Drusilla.

E par ch' arda negli occhi e ne la faccia;
E con voce terribile e incomposta
Gli grida: traditor, da me ti scosta. (3)

Di Olimpia.

E corre al mar, graffiandosi le gote,
Presaga e certa ormai di sua fortuna:
Si straccia i crini, e il petto si percuote:
E và guardando (chè splendea la luna)
Se veder cosa, fuor che 'l lito, puote; (4)
Così dicendo, le mani si caccia
Ne' capei d'oro, e a chiocca a chiocca straccia.
Corre di nuovo in su l'estrema sabbia
E ruota il capo, e sparge all' aria il crine;
E sembra forsennata, e ch' addosso abbia
Non un demonio sol, ma le decine;
O, qual Ecuba, sia conversa in rabbia,
Vistosi morto Polidoro al fine:
Or si ferma s'un sasso, e guarda il mare;

(1) *Orlando Furioso, Canto XX, st.* 120.
(2) *Canto XXXV, st.* 47.
(3) *Canto XXXVII, st.* 70.
(4) *Canto X, st.* 22.

Nè men d'un vero sasso, un sasso pare. (1)

Di Ruggiero.

Per questo ogni pietà da sè rimuove;
Par che negli occhi avvampi una facella:
E quanto può cacciar, caccia una punta;
Marfisa, mal per te, se n'eri giunta. (2)

Alamanni di Laco.

Pensar dovete, se l'anima sente
Sdegnosa e torba, e non sel prende in gioco;
Divien bianco, vermiglio, freddo, ardente. (3)

Ed altrove.

A viva brace avea gli occhi sembianti,
A sangue il volto, e le rosate labbra
Spumose se le fan, verdi e tremanti
Di velen colme, di sdegnosa rabbia. (4)

Tasso di Argante.

Il fero Argante, che sè stesso mira
Del proprio sangue suo macchiato e molle,
Con insolito orror freme e sospira,
Di cruccio e di dolor turbato e folle;
E portato dall' impeto e dall' ira;
Con la voce la spada insieme estolle . . . (5)

Ed altrove.

Parve ch' aprendo il seno indi traesse
Il Furor pazzo e la Discordia fera,
E che negli occhi orribili gli ardesse

(1) *Orlando Furioso, Canto X, st.* 33 e 34.
(2) *Canto XXXVI, st.* 57.
(3) *Girone il cortese, Canto II, st.* 136.
(4) *Canto sud., st.* 74.
(5) *Gerusalemme Liberata, Canto VI, st.* 44.

La gran face di Aletto e di Megera. (1)

Di Tancredi.

Infiamma d'ira il principe le gote,
E negli occhi di foco arde e sfavilla;
E fuor della visiera escono ardenti
Gli sguardi, e insieme lo stridor de' denti. (2)

Di Clorinda.

Lampeggiár gli occhi, e folgorár gli sguardi,
Dolci nell' ira: or che sarian nel riso? (3)

Di Armida.

Mostrando ben quanto ha furor raccolto,
Sparsa il crin, bieca gli occhi, accesa il volto. (4)
Ella, mentre il guerrier così le dice,
Non trova loco, torbida, inquïeta:
Già buona pezza in dispettosa fronte
Torva il riguarda; alfin prorompe all' onte. (5)
Noto a più segni egli è da lei mirato
Con occhi d'ira e di desìo tremanti.
Ei si tramuta in volto un cotal poco;
Ella si fa di gel, divien poi foco. (6)

Odoardo di sua moglie uccisa.

Che far dee nel gran caso? Ira e pietade
A varie parti in un tempo l'affretta:
Questa, all' appoggio del suo ben che cade;
Quella, a pigliar del percussor vendetta.
Amore indifferente il persuade

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto II, st.* 91.
(2) *Canto VII, st.* 42.
(3) *Canto III, st.* 22.
(4) *Canto XVI, st.* 66.
(5) *Canto sud., st.* 55.
(6) *Canto XX, st.* 61.

Che non sia l'ira o la pietà negletta.
Con la sinistra man corre al sostegno;
L'altra ministra ei fa del suo disdegno. (1)

VIRGILIO.

Sta Caronte il nocchier guardian dell' acque,
D'una vecchiezza valida e robusta,
Squallido e negro, a cui canuta pende
Dal mento giù la mal composta barba;
Fiamme gli uscian dagl' occhi, e stretto il nodo
Dalle spalle pendèa macchiato il manto:
Egli una scafa rugginosa e nera
Col remo sospingendo, e con la vela
Porta que' scemi corpi all' altra ripa.

Della prodezza.

ORAZIO di Regolo.

Della pudìca moglie il casto bacio,
E quasi forsennato, i picciol figli
Da sè scacciando, il fiero volto e gl' occhi
Regolo dalla terra unqua non mosse.

OVIDIO.

Quivi tenere il greco stuol non puote
I pianti, che da lei tenuti furo.
Malgrado suo, lo stesso sacerdote
Ancor piangendo, ohimè! col ferro duro
Il forte e casto petto apre e percote.
Ella sempre mantien volto sicuro
Sin' alla morte, e coprì ancor caggendo
Il corpo suo per onestà . . . .

STAZIO.

Cui più l'amor che 'l suo decoro preme,

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto XX, st.* 97.

Danno a' mariti lor ferro, ira, e core;
E ne' perigli al par d'essi correndo,
I figli lor rammentano, e gli alberghi.

DANTE.

Non vedi tu ch' ei digrignan li denti,
E con le ciglia ne minaccian duoli? (1)

Di Farinata.

Ma quell' altro magnanimo, a cui posta
Restato m' era, non mutò aspetto,
Nè mosse collo, nè piegò sua costa. (2)

ARIOSTO.

Come Alzirdo appressar vide quel conte
Che di valor non avea pari al mondo,
In tal sembiante, in sì superba fronte,
Che 'l Dio dell' arme a lui parea secondo;
Restò stupito alle fattezze conte,
Al fiero sguardo, al viso furibondo. (3)

Di Rodomonte.

Sospira e freme con sì orribil faccia,
Che gli elementi e tutto il ciel minaccia. (4)

TASSO.

Moriva Argante, e tal morìa qual visse:
Minacciava morendo; e non languìa:
Superbi, formidabili e feroci
Gli ultimi moti fur, l'ultime voci. (5)
Vero amor della patria arma le donne.

(1) *Divina Commedia, Inferno, Canto XXI.*
(2) *Inferno, Canto X.*
(3) *Orlando Furioso, Canto XII, st.* 74.
(4) *Canto XVIII, st.* 34.
(5) *Gerusalemme Liberata, Canto XIX, st.* 26.

Correr le vedi, e collocarsi in guarda
Con chiome sparse e con succinte gonne,
E lanciar dardi, e non mostrar paura
D'esporre il petto per le amate mura. (1)

Per ben che la morte non sia affetto, tuttavia succedendo quasi sempre ad alcun d'essi unita, e per tale per lo più descrivendosi in quest' ordine, presso la prodezza che sovente l'affretta mi è piaciuto di collocarla.

Virgilio di Didone.

Forzatasi d'alzar gli occhi gravosi,
Di novo manca, e la mortal ferita
Stride fissa nel petto, e ben tre fiate
Si sollevò, sè stessa alzando, ed anco
Sostenuta dal gombito, e tre volte
Cadde rivolta sovra 'l letto, e luce
Cercò nell' alto ciel con gl' occhi erranti,
E poi le dolse che trovata l'ebbe.

Ovidio di Procri.

Mentre che ponto vede mi riguarda,
E nelle labbra mie l'infelice alma
Spirò e morì con volto più giocondo.
Con tremoli occhi e molli, e vista oscura,
Già morendo riguarda il giovinetto
Ati, e mentre cadea s'accostò ad esso,
E consolato muor poi che gli è appresso.

Ariosto di Drusilla.

Finì il parlare insieme con la vita;
E morta anco parea lieta nel volto

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto XI, st.* 58.

D'aver la crudeltà così punita. (1)

Di Orrilo.

Si fece il viso allor pallido e brutto,
Travolse gli occhi, e dimostrò all' occaso
Per manifesti segni esser condutto. (2)

Dante.

Come al nome di Tisbe aperse 'l ciglio
Piramo in su la morte, e riguardolla
Allor ch 'l gelso diventò vermiglio. (3)

Tasso di Dudone.

Cade; e gli occhi, ch' appena aprir si ponno,
Dura quïete preme, e ferreo sonno.
Gli aprì tre volte, e i dolci rai del cielo
Cercò fruire, e sovra un braccio alzarsi;
E tre volte ricadde: e fosco velo
Gli occhi adombrò, che stanchi alfin serràrsi:
Si dissolvono i membri, e 'l mortal gelo
Irrigiditi e di sudor gli ha sparsi. (4)

Di Clorinda.

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
Come a' gigli sarìan miste vïole:
E gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
Sembra per la pietate il cielo e 'l sole
E la man nuda e fredda alzando verso
Il cavaliero, in vece di parole,
Gli dà pegno di pace. In questa forma
Passa la bella donna, e par che dorma. (5)

(1) *Orlando Furioso, Canto XXXVII, st.* 75.
(2) *Canto XV, st.* 87.
(3) *Divina Commedia, Purgatorio, Canto XXVII.*
(4) *Gerusalemme Liberata, Canto III, st.* 45. 46.
(5) *Canto XII, st.* 69.

La pietà o tenerezza.

OMERO.

Così disse: e alla sua diletta sposa
Il fanciul pose in grembo: ed ella unito
Alle lagrime il riso, in sen l'accolse
Soavemente; ond' egli a pietà mosso
L'accarezzò con mano, indi soggiunse.

VIRGILIO di Anna.

Così dicendo, era poggiata in alto;
Ed abbracciando sostenea col seno,
Forte piangendo, la sorella ch' era
Tra viva e morta, e con la gonna stessa
L'oscuro sangue le asciugava.

OVIDIO.

Così le dice la nutrice, e gli occhi
Gli asciuga di sua man, piangendo anch' ella.

ARIOSTO.

Deh, vita mia, non piangere, le dice
Giocondo; e seco piagne egli non manco. (1)

Ed altrove.

Creduto avrìa che fosse statua finta,
O d'alabastro o d'altri marmi illustri . . . .
Se non vedea la lacrima distinta
Tra fresche rose e candidi ligustri
Far rugiadose le crudette pome,
E l'aura sventolar l'aurate chiome.
E come ne' begli occhi gli occhi affisse,
Della sua Bradamante gli sovvenne.
Pietate e amore a un tempo lo trafisse,
E di piangere a pena si ritenne. (2)

(1) *Orlando Furioso, Canto XXVIII, st.* 13.
(2) *Canto X, st.* 96. 97.

Di Melissa.

Ma la maga gentil le va davante
Ridendo, poi che del timor s'avvede;
E con viso giocondo la conforta,
Qual aver suol chi buone nuove apporta. (1)

Tasso di Armida.

Ella cadea, quasi fior mezzo inciso,
Piegando il lento collo: ei la sostenne:
Le fe' d'un braccio al bel fianco colonna;
E 'ntanto al sen le rallentò la gonna:
E 'l bel volto e 'l bel seno alla meschina
Bagnò d'alcuna lagrima pietosa.
Quale a pioggia d'argento e mattutina
Si rabbellisce scolorita rosa;
Tal ella, rivenendo, alzò la china
Faccia, del non suo pianto or lagrimosa. (2)

Di Sofronia.

Alza Sofronia il viso, e umanamente
Con occhi di pietade in lui rimira.
A che ne vieni, o misero innocente? (3)
Quì il vulgo de' Pagani il pianto estolle;
Piange il Fedel, ma in voci assai più basse.
Un non so che d'inusitato e molle
Par che nel duro petto al re trapasse:
Ei presentillo, e si sdegnò; nè volle
Piegarsi, e gli occhi torse, e si ritrasse.
Tu sola il duol comun non accompagni,

(1) *Orlando Furioso, Canto XIII, st.* 47.
(2) *Gerusalemme Liberata, Canto XX, st.* 128. 129.
(3) *Canto II, st.* 30.

Sofronia; e pianta da ciascun, non piagni. (1)

Di Olindo.

Pianger lui vede in guisa d'uom, cui preme
Pietà, non doglia, o duol non di sè stesso. (2)

Dell' infingardaggine.

DANTE.

Ed un di lor, che mi sembrava lasso,
Sedeva, ed abbracciava le ginocchia,
Tenendo il viso giù tra esse basso. (3)
Allor si volse a noi, e pose mente,
Movendo 'l viso pur su per la coscia,
E disse: Or va tu su, che se' valente. (4)

Della maraviglia.

OVIDIO.

Salmace delle belle ignude e care
Membra stupissi, e più si fero ardenti
Sue interne fiamme, onde le luci rare
Sfavillaron di lei, non altrimenti
Ch' al seren cielo il più lucido sole
Riflesso dall' opposto specchio suole.

ARIOSTO.

Riman Leon sì pien di maraviglia,
Quando Ruggiero esser costui gli è noto,
Che senza muover bocca, o batter ciglia,
O mutar piè, come una statua, è immoto. (5)

TASSO.

All' onesta baldanza, all' improvviso

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto II, st.* 37.
(2) *Canto sud., st.* 42.
(3) *Divina Commedia, Purgatorio, Canto IV.*
(4) Loco citato.
(5) *Orlando Furioso, Canto XLVI, st.* 38.

Folgorar di bellezze altere e sante,
Quasi confuso il re, quasi conquiso,
Frenò lo sdegno, e placò il fier sembiante . . .
Fu stupor, fu vaghezza e fu diletto,
S'amor non fu, che mosse il cor villano. (1)

Dell' attenzione.

L'Ariosto.

Trar fiato, bocca aprir, o battere occhi
Non si vedea de' riguardanti alcuno;
Tanto a mirare a chi la palma tocchi
Dei duo campioni, intento era ciascuno. (2)

Tasso.

Vedele incontra il fero Adrasto assiso,
Che par ch' occhio non batta, e che non spiri;
Tanto da lei pendea, tanto in lei fiso
Pasceva i suoi famelici desiri. (3)

Del desìo.

Dante.

Come si vede quì alcuna volta
L'affetto nella vista, s'ello è tanto,
Che da lui sia tutta l'anima tolta;
Così nel fiammeggiar del fulgor santo,
A cui mi volsi, conobbi la voglia
In lui di ragionarmi ancora alquanto. (4)

Tasso.

Ciò detto, tace; e la risposta attende
Con atto che 'n silenzio ha voce e preghi. (5)

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto II, st.* 20. 21.
(2) *Orlando Furioso, Canto XIX, st.* 93.
(3) *Gerusalemme Liberata, Canto XIX, st.* 68.
(4) *Divina Commedia, Paradiso, Canto XVIII.*
(5) *Gerusalemme Liberata, Canto IV, st.* 65.

E ciò che lingua esprimer ben non puote,
Muta eloquenza ne' suoi gesti espresse. (1)

Della divozione.

DANTE.

E lui vedea chinarsi, per la morte
Che l'aggravava già, invér la terra;
Ma degli occhi facea sempre al ciel porte,
Orando all' alto Sire in tanta guerra,
Che perdonasse a' suoi persecutori,
Con quello aspetto che pietà disserra. (2)

ARIOSTO.

Veduto fiammeggiar la bella face,
S'inginocchiaro tutti i naviganti:
E domandaro il mar tranquillo e pace
Con umidi occhi e con voci tremanti. (3)

TASSO.

E tacer lei con gli occhi al ciel sì fisa,
Ch' anzi 'l morir par di quaggiù divisa. (4)

VIRGILIO della Sibilla.

Ecco ch' è Iddio già presso, eccovi Iddio,
Ella dicea d'in su la porta: e 'n tutto
Volto e color cangiò, si sparse i crini,
Gonfia il petto affannato, e 'l cor rabbioso
Di quel di pria maggior, nè di mortale
Suona la voce più, perciocchè Iddio
Si sente penetrar più addentro ogn' ora.

Del sospetto.

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto IV, st.* 85.
(2) *Divina Commedia, Purgatorio, Canto XV.*
(3) *Orlando Furioso, Canto XIX, st.* 51.
(4) *Gerusalemme Liberata, Canto II, st.* 42.

ARIOSTO.

Viene all' uscio e lo spinge, e quel gli cede;
Entra pian piano, e va a tenton col piede.
Fa lunghi i passi, e sempre in quel di dietro
Tutto si ferma, e l'altro par che muova
A guisa che di dar tema nel vetro,
Non che 'l terreno abbia a calcar, ma l'uova;
E tien la mano innanzi simil metro;
Va brancolando in fin che 'l letto trova. (1)

Della sollecitudine.

PETRARCA.

Levata era a filar la vecchierella,
Discinta e scalza, e desto avea 'l carbone. (2)

Vezzi fanciulleschi.

CATULLO.

Vuò che 'l bambin Torquato
Della sua madre in grembo
Porga man tenerella,
E dolce rida al padre
Col mezzo aperto labbro.

Della vergogna.

OVIDIO.

Così diss' ella, e in viso colorarsi
Di vermiglio comprese il giovinetto.

Altrove.

Ei non sa che sia amor, ma rosso farsi
Ben si convenne al giovanile affetto;
Di tal colore in pianta aprica sparsi
Sono i bei pomi . . . .

(1) *Orlando Furioso, Canto XXVIII, st.* 62. 63.

(2) *Rime in vita di Madonna Laura, Sonetto XX,* che incomincia ,, *Già fiammeggiava l'amorosa stella* ,,.

Di Aracne.

Pallade si scoverse, onde l'onora
Come nume ogni donna, ogni donzella:
Sol non paventa Aracne, ma pur fuora
Si cangia alquanto, ed arrossisce quella;
E mal suo grado subito dipinse,
E in vermiglio color la faccia tinse,
Che di nuovo svanì, com' aer suole
Farsi purpureo allor che prima alzarsi
Vediam l'aurora, e poi sorgendo il Sole,
In picciol tempo poi candido farsi.

Di Bibli.

Di ciò che voglia è in dubbio, e d'ogni azione,
L'ardir nel viso alla vergogna è unito.

Diana per Atteone.

Come si tinge una nube del cielo,
Che dall' avverso Sol venga percossa;
Come al tôr del notturno ombroso velo
La parte orienta diventa rossa:
Tal la sorella del Signor di Delo
Si pinge in viso . . . .

Dante.

Quale i fanciulli vergognando muti,
Con gli occhi a terra, stannosi ascoltando,
E sè riconoscendo e ripentuti. (1)

Ariosto.

Ruggiero abbraccia la sua donna bella,
Che, più che rosa, ne divien vermiglia;
E poi di su la bocca i primi fiori
Cogliendo vien dei suoi beati amori. (2)

(1) *Divina Commedia, Purgatorio, Canto XXXI.*
(2) *Orlando Furioso, Canto XXII, st. 32.*

Di Bradamante e Marfisa.

Lo spettacolo enorme e disonesto
L'una e l'altra magnanima guerriera
Fe' del color che nei giardin di Pesto
Esser la rosa suol da primavera. (1)

Di Bradamante.

E chi? Ferraù disse. Ella rispose:
Ruggiero; e a pena il potè proferire;
E sparse d'un color, come di rose,
La bellissima faccia in questo dire. (2)

Di Doralice.

Ed indi alla donzella se n'andaro;
Ed ella abbassò gli occhi vergognosi,
E disse che più il Tartaro avea caro. (3)

Del Romito.

Poi più sicuro va per abbracciarla;
Ed ella sdegnosetta lo percuote
Con una man nel petto, e lo respinge,
E d'onesto rossor tutta si tinge. (4)

Di Angelica.

Forza è ch' a quel parlare ella divegna
Quale è di grana un bianco avorio asperso,
Di sè vedendo quelle parti ignude,
Ch' ancor che belle sian, vergogna chiude.
E coperto con man s'avrebbe il volto,
Se non eran legate al duro sasso;
Ma del pianto, ch' almen non l'era tolto,

(1) *Orlando Furioso, Canto XXXVII, st.* 28.
(2) *Canto XXXV, st.* 76.
(3) *Canto XXVII, st.* 107.
(4) *Canto VIII, st.* 47.

Lo sparse, e si sforzò di tener basso.
E dopo alcun signozzi il parlar sciolto,
Incominciò con fioco suono e lasso. (1)

Di Olimpia.

E mentre ella parlava, rivolgendo
S'andava in quella guisa che scolpita
O dipinta è Diana ne la fonte,
Che getta l'acqua ad Atteone in fronte.
Chè, quanto può, nasconde il petto e 'l ventre,
Più liberal dei fianchi e de le rene. (2)

Tasso di Armida.

Oppur le luci vergognose e chine
Tenendo, d'onestà s'orna e colora;
Sì che viene a celar le fresche brine
Sotto le rose, onde il bel viso infiora;
Qual nell' ore più fresche e mattutine
Del primo nascer suo veggiam l'aurora;
E 'l rossor dello sdegno insieme n'esce
Con la vergogna, e si confonde e mesce. (3)

Di Erminia.

Queste son le cagion, ma non già sole.
E quì si tacque, e di rossor si tinse,
E chinò gli occhi: e l'ultime parole
Ritener volle, e non ben le distinse. (4)

Di Sofronia.

Move fortezza il gran pensier; l'arresta
Poi la vergogna e 'l virginal decoro:

(1) *Orlando Furioso, Canto X, st.* 98. 99.
(2) *Canto XI, st.* 58. 59.
(3) *Gerusalemme Liberata, Canto IV, st.* 94.
(4) *Canto XIX, st.* 90.

Vince fortezza, anzi s'accorda, e face
Sè vergognosa, e la vergogna audace. (1)

Di Armida.

Essa inchinollo riverente; e poi,
Vergognosetta, non facea parola:
Ma quei rossor, ma quei timori suoi
Rassicura il guerriero e riconsola. (2)

Ed altrove.

Poi girò gli occhi; e pur allor s'infinse
Que' duo vedere, e in sè tutta si strinse.
E 'l crin, che 'n cima al capo avea raccolto
In un sol nodo immantinente sciolse,
Che, lunghissimo in giù cadendo e folto,
D'un aureo manto i molli avori involse.
Oh che vago spettacolo è lor tolto!
Ma non men vago fu chi loro il tolse.
Che dalle acque e da' capelli ascosa
Allor si volse lieta e vergognosa.
Rideva insieme, e insieme ella arrossìa;
Ed era nel rossor più bello il riso,
E nel riso il rossor, che le coprìa
Insino al mento il delicato viso. (3)

Della cortesìa.

L'Alamanni.

La donzella di lagrime coperse
Gli occhi, e la vaga guancia colorita,
Vuol baciargli la man; ma no 'l sofferse
Il Brun cortese; ed ella, ch' ha impedita

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto II, st.* 17.
(2) *Canto IV, st.* 38.
(3) *Canto XV, st.* 60. 61. 62.

Per dolcezza la lingua, alla fin pure
Scioe tai parole semplicette e pure. (1)

Delle battaglie.

ARIOSTO.

Con qual rumor la setolosa frotta
Correr da monti suole o da campagne,
Se 'l lupo uscito di nascosa grotta,
O l'orso sceso alle minor montagne,
Un tener porco preso abbia talotta,
Che con grugnito e gran stridor si lagne;
Con tal lo stuol barbarico era mosso
Verso il conte, gridando: Addosso, addosso.

Lance, saette e spade ebbe l'usbergo
A un tempo mille, e lo scudo altrettante:
Chi gli percuote con la mazza il tergo,
Chi minaccia da lato, e chi davante.
Ma quel, ch' al timor mai non diede albergo,
Estima la vil turba e l'arme tante
Quel che dentro alla mandra, all' aer cupo,
Il numer dell' agnelle estimi il lupo.

Nuda avea in man quella fulminea spada . . .
Rossa di sangue già correa la strada,
Capace a pena a tante genti morte . . . .
Ma volan braccia e spalle e capi sciolti. (2)

TASSO.

Così si combatteva; e 'n dubbia lance
Col timor le speranze eran sospese.
Pien tutto il campo è di spezzate lance,
Di rotti scudi e di troncato arnese;

(1) *Girone il cortese, Canto VII, st.* 95.
(1) *Orlando Furioso, Canto XII, st.* 77-80.

Di spade ai petti, alle squarciate pance
Altre confitte, altre per terra stese:
Di corpi, altri supini, altri co' volti,
Quasi mordendo il suolo, al suol rivolti.
Giace il cavallo al suo signore appresso;
Giace il compagno appo il compagno estinto;
Giace il nemico appo il nemico; e spesso
Sul morto il vivo, il vincitor sul vinto
Non v'è silenzio, e non v'è grido espresso;
Ma odi un non so che roco e indistinto:
Fremiti di furor; mormori d'ira;
Gemiti di chi langue e di chi spira.
L'armi, che già sì liete in vista fôro,
Faceano or mostra spaventosa e mesta:
Perduti ha i lampi il ferro, i raggi l'oro;
Nulla vaghezza ai bei color più resta.
Quanto apparìa d'adorno e di decoro
Ne' cimieri e ne' fregi, or si calpesta;
La polve ingombra ciò ch' al sangue avanza;
Tanto i campi mutata avean sembianza! (1)

Quantunque la bellezza anch' ella di qualità sua non debba ottener quì luogo; nondimeno essendo ella madre e produttrice di quel potentissimo affetto, che noi chiamiamo e veneriamo amore, ho giudicato ottimamente fatto il rappresentarne alcun ritratto affettuoso, di mano degli stessi pittori eccellentissimi, acciocchè dalla cagione sien poscia maggiormente chiari e graditi gli affetti suoi.

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto XX, st.* 50-52.

Pontano.

Alla bell' ombra il caldo raggio estivo
Fuggon le Ninfe, e in mezzo l'acque ignudo
Gettan d'un salto il più ch' avorio molle,
E d'alabastro al par candido corpo. . . .
Sen vanno a nuoto candide e lascive,
Vien questa a galla, e scopre mano e braccia,
O vago fianco, o molle gamba, o piede,
Altra si caccia al fondo, e indi rifulge,
E collo e coscia più che neve bianca;
Or esce al sommo, e dell' aurata testa,
De' neri occhi pietosi, e del bel volto
Di rosato color fa dolce mostra.

La Venere di Apelle.

Pel viso e per le spalle iva disciolta
La chioma d'or cui lieve aura rincrespa,
Che tu con dolce man raccogli in fronte:
Faville escon dagli occhi altere e nove,
E 'l candor del bel petto irraggia il mare,
E van scherzando i crudi pomi e 'n l'onda. . . .
Or tu guidando i balli, e in mezzo d'essi
La lieve gonna l'aura alzando, apparve
L'alto splendor dell' argentato piede,
E 'l bel candor scoprì sin' al ginocchio:
E mentre tenti di ammantar le piante
Ch' altri non veggia, ancor la gamba in dubbio,
Le mammelle balzar dal petto ignude:
La gran beltà che l'aria rasserena
Abbagliò d'ogn' intorno e gl' occhi e 'l core,
E nascose il rossor che per le membra

Alme e leggiadre qual di furto sorse.

ARIOSTO.

Era il bel viso suo, quale esser suole
Da primavera alcuna volta il cielo,
Quando la pioggia cade, e a un tempo il sole
Si sgombra intorno il nubiloso velo:
E come il rossignuol dolci carole
Mena nei rami allor del verde stelo,
Così alle belle lagrime le piume
Si bagna Amore, e gode al chiaro lume;
E nella face de' begli occhi accende
L'aurato strale, e nel ruscello ammorza,
Che tra vermigli e bianchi fiori scende:
E temprato che l'ha, tira di forza
Contra il garzon . . . (1)

TASSO.

La vergine tra 'l vulgo uscì soletta;
Non coprì sue bellezze, e non l'espose;
Raccolse gli occhi, andò nel vel ristretta,
Con ischive maniere e generose.
Non sai ben dir s'adorna o se negletta,
Se caso od arte il bel volto compose:
Di natura, d'Amor, de' cieli amici
Le negligenze sue sono artifici. (2)
E scherzando sen van per l'acqua chiara
Due donzellette garrule e lascive,
Ch' or si spruzzano il volto, or fanno a gara
Chi prima a un segno destinato arrive:
Si tuffano talora, e 'l capo e 'l dorso

(1) *Orlando Furioso, Canto XI, st.* 65. 66.
(2) *Gerusalemme Liberata, Canto II, st.* 18.

Scoprono alfin dopo il celato corso. (1)
Una intanto drizzossi, e le mammelle
E tutto ciò che più la vista alletti
Mostrò, dal seno in suso, aperto al cielo;
E 'l lago all' altre membra era un bel velo. (2)
A cui non anco la stagion novella
Il bel mento spargea de' primi fiori.
Paion perle e rugiade in su la bella
Guancia irrigando i tepidi sudori;
Giunge grazia la polve al crine incolto;
E sdegnoso rigor dolce è in quel volto. (3)

Ora è ben tempo di riverire Amore.

ORAZIO.

Mentre rivolge a' cari baci il collo,
Talor dolcemente empia gli diniega,
E i dolci furti ha più che i prieghi cari,
Or anco a lei di pria rapirgli giova.

OVIDIO.

Al mirar di Giason l'estinta fiamma,
Rilusse, e fur vermiglie ambe le guancie,
E qual non più veduto fiso il mira,
Nè gli occhi intenti mai rivolge altrove.

VALERIO FLACCO.

Ancorchè presso a' genitori suoi
La vergine divien muta e tremante,
Quasi solinga nei begl' occhi mesti;
Nè il nubiloso volto a terra chino
Ritener puote, anzi al cammin gli volge

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto XV, st.* 58.
(2) *Canto sud., st.* 59.
(3) *Canto IX, st.* 81.

Ov' ei ne va, che tosto fu raggiunto;
Ch' ohimè sul dipartir sembrò più vago,
E più leggiadro all' infelice amante.

DANTE.

Quando leggemmo il disïato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi leggemmo avante. (1)
Così dicea, segnato della stampa,
Nel suo aspetto, di quel dritto gelo
Che misuratamente in cuore avvampa. (2)
Beatrice mi guardò con gli occhi pieni
Di faville d'amor, con sì divini,
Che, vinta mia virtù, diedi le reni,
E quasi mi perdei con gli occhi chini. (3)
Chè dentro agli occhi suoi ardeva un riso
Tal, ch' io pensai co' miei toccar lo fondo
Della mia grazia e del mio paradiso. (4)
Qual' è quell' angel che con tanto giuoco
Guarda negli occhi la nostra Regina
Innamorato sì, che par di fuoco? (5)
Gli occhi da Dio diletti e venerati,
Fissi nell' orator ne dimostraro
Quanto i devoti prieghi le son grati. (6)

(1) *Divina Commedia, Inferno, Canto V.*
(2) *Purgatorio, Canto VIII.*
(3) *Paradiso, Canto IV.*
(4) *Detto, Canto XV.*
(5) *Detto, Canto XXXII.*
(6) *Detto, Canto XXXIII.*

Il Petrarca.

Quel vago impallidir, che 'l dolce riso
D'un' amorosa nebbia ricoperse,
Con tanta maestade al cor s'offerse,
Che li si fece incontr' a mezzo 'l viso.
Conobbi allor sì come in paradiso
Vede l'un l'altro; in tal guisa s'aperse
Quel pietoso pensier, ch' altri non scerse:
Ma vidil io, ch' altrove non m'affiso. (1)

Altrove.

Ovunqu' ella, sdegnando, gli occhi gira,
Che di luce privar mia vita spera,
Le mostro i miei, pien' d'umiltà sì vera,
Ch' a forza ogni suo sdegno indietro tira. (2)

Pontano.

Allor la bella vergine la mano
Porse al marito, e in mezzo il cor le scorse
Un dolce incendio d'avvampato sangue,
Che poi tutta la sparse; e un bel vermiglio
Qual di porpora tinse il volto altero
Fisso ne' lumi amati, ond' ei sorrise.

Ariosto.

Come Ruggier lei sente ricordare,
Del vermiglio color, che 'l mattutino
Sparge per l'aria, si dipinge in faccia,
E nel cor triema, e non sa che si faccia. (3)

Di Fiordespina.

Poi che l'ha seco in solitario loco,

(1) *Rime in vita di Madonna Laura, Sonetto* 84.
(2) *Dette, Sonetto* 127.
(3) *Orlando Furioso, Canto XXXVI, st.* 14.

Dove non teme d'esser sopraggiunta,
Con atti e con parole a poco a poco
Le scopre il fisso cor di grave punta:
Con gli occhi ardenti e coi sospir di fuoco
Le mostra l'alma di disìo consunta.
Or si scolora in viso, or si raccende;
Tanto s'arrischia, ch' un bacio ne prende. (1)

L' Alamanni.

Come scorge il campion fuor d'ogni danno,
Perde i sensi di gioja, e la favella;
Stretto l'abbraccia, il bacia, e sopra il petto
Qual morta resta al subito diletto. (2)
E tra questi pensier cangia sì spesso
Gli atti e 'l color che chi gli sta d'intorno,
Ben se n'accorge e 'l vede nell' istesso
Volto, d'amore e di pietade adorno. (3)
E 'l cortese Giron sarà contento,
Soggiunse, e di color venne di foco,
Di voi pregar, ch' io vegna al torneamento
Nè quì stia, lassa, in solitario loco;
Poi pallida tornaia in un momento,
Il resto del parlar fu tronco e roco. (4)

Tasso.

A quella, in vece di risposta, viene
Sulle labbra un sospir, su gli occhi il pianto:
Pur gli spirti e le lagrime ritiene,
Ma non così, che lor non mostri alquanto;

(1) *Orlando Furioso, Canto XXV, st.* 29.
(2) *Girone il Cortese, Canto XVIII, st.* 37.
(3) *Canto III, st.* 125.
(4) *Canto II, st.* 33.

Chè gli occhi pregni un bel purpureo giro
Tinse, e roco spuntò mezzo il sospiro. (1)

Altrove.

Volgendo gli occhi ov' è colei sul colle.
Poscia immobil si ferma, e pare un sasso;
Gelido tutto fuor, ma dentro bolle:
Sol di mirar s'appaga, e di battaglia
Sembiante fa che poco or più gli caglia. (2)

Ma quando in lui fissò lo sguardo, e vide
Come placido in vista egli respira,
E ne' begli occhi un dolce atto che ride,
Benchè sian chiusi, (or che fia s'ei li gira?)
Pria s'arresta sospesa; e gli s'asside
Poscia vicina, e placar sente ogn' ira
Mentre il risguarda; e 'n su la vaga fronte
Pende omai sì, che par Narciso al fonte.

E quei ch' ivi sorgean vivi sudori
Lievemente raccoglie in un suo velo;
E, con un dolce ventilar, gli ardori
Gli va temprando dell' estivo cielo.
Così (chi 'l crederìa?) sopiti ardori
D'occhi nascosi distemprdr quel gelo
Che s'indurava al cor più che diamante;
E, di nemica, ella divenne amante. (3)

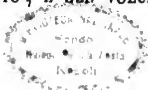
Alza alfin gli occhi Armida; e pur alquanto
La bella fronte sua torna serena;
E repente fra i nuvoli del pianto
Un soave sorriso apre e balena. (4)

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto III, st.* 18.
(2) *Canto VI, st.* 27.
(3) *Canto XIV, st.* 66. 67.
(4) *Canto XIX, st.* 70.

Ma Tisaferno, or l'una or l'altro in viso
Guardando, or vien che brami, or che s'adiri;
E segna il mobil volto or di colore
Di rabbioso disdegno, ed or d'amore. (1)
Ch' egli in grembo alla donna, ella all' erbetta.
Ella dinanzi al petto il vel diviso,
E 'l crin sparge incomposto al vento estivo:
Langue per vezzo, e 'l suo infiammato viso
Fan biancheggiando i bei sudor più vivo.
Qual raggio in onda, le scintille un riso
Negli umidi occhi tremulo e lascivo:
Sovra lui pende: ed ei nel grembo molle
Le posa il capo, e 'l volto al volto attolle;
E i famelici sguardi avidamente
In lei pascendo, si consuma e strugge.
S'inchina, e i dolci baci ella sovente
Liba or dagli occhi, e dalle labbra or sugge;
Ed in quel punto ei sospirar si sente
Profondo sì, che pensi l'alma fugge,
E 'n lei trapassa peregrina . . . .
Dal fianco dell' amante, estranio arnese,
Un cristallo pendea lucido e netto.
Sorse, e quel fra le mani a lui sospese,
Ai misterj d'Amor ministro eletto.
Con luci ella ridenti, ei con accese,
Mirano in varj oggetti un solo oggetto:
Ella del vetro a sè fa specchio, ed egli
Gli occhi di lei sereni a sè fa spegli. (2)

(1) *Gerusalemme Liberata, Canto XIX, st.* 68.
(2) *Canto XVI, st.* 17. 18. 19. 20.

FINE DEL LIBRO SESTO, E DEL VOLUME SECONDO.



INDICE

DEI CAPITOLI

CONTENUTI NEL VOLUME SECONDO

LIBRO QUINTO

DELLA PROSPETTIVA.

LIBRO SESTO

DELLA PRATICA DELLA PITTURA.

FINE DELL' INDICE DEL VOLUME SECONDO.

IMPRIMATUR
Fr. Dom. Buttaoni Ord. Pr. Sac. Pal. Ap. Mag.
IMPRIMATUR
Joseph Canali Archiep. Coloss. Vicesger.


Napoli

S. Biagio d. l ... 23-Tel. 314711

